Université Paris Ouest
Nanterre La Défense

Nerval, écrivain voyageur : une nouvelle forme de voyage littéraire

Thèse de doctorat
Langue et littérature françaises
Présentée par Chang Hwa PARK
Sous la direction de Madame le Professeur
Gabrielle CHAMARAT
Soutenue le 15 février 2012

Membres de jury :
Mr Jacques BONY, Professeur Emérite, Université Paris Est Créteil Val de Marne, rapporteur
Mr Michel BRIX, Professeur d'Enseignement Supérieur, Univeristé de Namur, rapporteur
Mr Jean-Louis CABANES, Professeur Emérite, Univerisité Paris Ouest Nanterre La Défense
Mme Gabrielle CHAMARAT, Professeur Emérite, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Mr Philippe DESTRUEL, Professeur - HDR, Rectorat Dijon - Bourgogne

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

Titre : **Nerval, écrivain voyageur : une nouvelle forme de voyage littéraire**

Mots clés : voyage, intertextualité, autobiographie, référence, réécriture, recomposition

Résumé

Cette étude est consacrée aux procédés narratifs du récit de voyage de Nerval, du point de vue de l'intertextualité et de l'autobiographie. Dans la première partie, nous abordons le récit de voyage en général, en centrant l'attention sur le voyage littéraire subjectif et autobiographique : son statut spécifique en tant que genre littéraire, son évolution chronologique, ses formes, son intertextualité et son caractère autobiographique. Dans la deuxième partie, nous étudions la spécificité du récit de voyage de Nerval sur le plan narratif, sur celui de l'intertextualité et sur celui de l'écriture autobiographique, selon les différents types des voyages nervaliens : voyage réaliste (*Voyage en Orient*, *Lorely*), voyage excentrique (*Les Faux Saulniers*), voyage parodique (*Les Nuits d'octobre*), voyage autobiographique (*Promenades et Souvenirs*) et voyage intérieur (*Aurélia*). Enfin, dans la troisième partie, nous analysons la poétique du voyage littéraire de Nerval dans la perspective de la modernité de son écriture, en considérant le mélange des formes, les pratiques intertextuelles (référence, réécriture et recomposition), l'originalité du voyageur fantaisiste, le récit poétique et dialogique et l'écriture réaliste.

Title : **Nerval, traveler writer : a new form of literary travel**

Summary

This study focuses on the narrative processes of travel story of Nerval, in terms of intertextuality and autobiography. In the first part, we discuss of the travel story in general, with a focus on the subjective and autobiographical literary travel : its special status as literary genre, its chronological develpment, its forms, its intertextuality and its autobiographical nature. In the second part, we study specificity of the travel story of Nerval on the narrative level, that of intertextuality and that of autobiographical writing, according to diffrents types of Nerval's travels : realistic travel (*Voyage en Orient*, *Lorely*), eccentric travel (*Les Faux Saulniers*), parodic travel (*Les Nuits d'octobre*), autobiographical travel (*Promenades et Souvenirs*) and interior travel (*Aurélia*). Finally, in the third part, we analyse the poetics of travel writing of Nerval in the context of the modernity of his writing, considering the mixture of forms, the intertextual practices (reference, rewriting and reorganzation), the originality of fanciful traveler, the poetic and dialogic stroy and realistic writing.

Table des matières

INTRODUCTION 5

PREMIERE PARTIE : RECIT DE VOYAGE ET ECRITURE DU VOYAGE 19

Chapitre 1. Problématique du récit de voyage 21
Études sur le récit de voyage 21
1. Évolution historique 22
1) Du voyage antique au voyage de découverte 25
2) Naissance de l'art du voyage 31
3) Diversification du modèle de voyage 37
4) Prise de conscience du littéraire 48
5) Voyage littéraire 61
6) Fin de voyage ? 69
2. Problématique du récit de voyage 74
1) Récit de voyage, un genre hybride ? 74
2) Lettre, journal et récit 76
3) Contrat de sincérité ou déguisement du mensonge 84
4) Poétique du récit de voyage 89
3. Le récit de voyage au XIX^{e} siècle 93
1) Typologie du récit de voyage au XIX^{e} siècle 93
2) Modèles de récits de voyage des écrivains voyageurs 101
« Naissance du voyage littéraire » 101
Itinéraire de Paris à Jérusalem : modèle du récit de voyage littéraire 105
Lamartine, *Voyage en Orient* : journal d'impressions de voyage 110
Hugo, *Le Rhin* : lettres de voyage fictionnelles 115

Chapitre 2. Écriture du voyage 122
1. Référence au modèle littéraire 122
2. Intertextualité et écriture instable 127
1) Définition, concept et problématique 127
2) Écriture instable : variations des titres chez Nerval 136
3. Récit de voyage et autobiographie 141
1) Le pacte autobiographique 141
2) Le récit de voyage et l'autobiographie 149

DEUXIEME PARTIE : RECIT DE VOYAGE DE NERVAL..... 155

L'évolution du voyage : du *Voyage en Orient* à *Aurélia*. 156

Chapitre 1. Voyage réaliste 157
1. *Voyage en Orient* 157
1) Voyage réel et voyage imaginaire 160
2) Voyage réaliste et voyage romanesque 166
3) Clichés du voyage 169
4) Mythe oriental 172
2. *Lorely* : bricolage de quatre voyages 174
1) Récit recomposé 174
2) Récit autobiographique 177
3) Voyage littéraire référentiel, refus de la description 180
4) Voyage artistique : voyageur fantaisiste 185

Chapitre 2. Voyage excentrique 190
1. Méta-récit hybride : *Les Faux Saulniers* 190
1) Récit excentrique et digression 190
2) Micro-récits en abyme 201
3) Écriture oppositionnelle 206
4) Confusion d'identité 215
5) Autobiographie fragmentaire 218
6) Quête du Livre et quête du récit 225
2. Voyage parodique : *Les Nuits d'octobre* 234
1) Voyage excentrique ou anti-voyage 234
2) Mosaïque des micro-récits 238
3) Voyage humoristique 242
4) Réalisme nervalien 245

Chapitre 3. Voyage littéraire 250
1. Voyage autobiographique : *Promenades et Souvenirs* 250
1) Autobiographie ? 250
2) Mosaïque de l'autoportrait 253
3) Voyage à la recherche du moi 256
4) Voyage fantaisiste 258
2. Voyage intérieur : *Aurélia* 262
1) Référence et effacement de référence 262
2) Souvenirs et ressouvenirs 265
3) Errance 269
4) Dédoublement 271

TROISIEME PARTIE : POETIQUE DU VOYAGE NERVALIEN 275

Chapitre 1. Formes du voyage nervalien 276
1. Récits de voyage par lettres 276
1) Lettre, journal et récit dans *Voyage en Orient* 278
2) Forme épistolaire dans *Les Faux Saulniers* 285
2. Récit de voyage et feuilleton 287

Chapitre 2. Structure en abyme 291
1. *Voyage en Orient* : voyage à double structure 291
2. Récits dans le récit 295
1) « Le Songe de Polyphile », modèle du récit nervalien 296
2) « Les Pyramides » 306
3) « Histoire du calife Hakem » 309
4) « Histoire de la reine du Matin et de Soliman prince des génies » 312
5) Récits d'aventures et micro-récits anecdotiques 316

Chapitre 3. Macrotextualité dans le récit nervalien 322
1. Macrotextualité nervalienne 322
1) « Les Amours de Vienne » et *Pandora* 322
2) *La Bohême galante* et *Petits Châteaux de Bohême* 328
3) Évolution des *Odelettes* 331
4) Théâtre, sonnet, chanson et légende 336
2. Intertextualité et macrotextualité dans le récit nervalien 339
1) Inertextualité nervalienne 339
2) Référence 341
3) Réécriture et recomposition 343
4) Ressouvenirs 346

Chapitre 4. Modernité du voyage nervalien 348
1. Voyage littéraire nervalien 348
1) Voyageur moderne : fantaisiste 348
2) Récit poétique et prose poétique 354
2. Nouveau récit de voyage ? 362
1) Récit dialogique, humoristique et ironique 362
2) Intertextualité et réalisme 369

CONCLUSION 374

BIBLIOGRAPHIE 379

I. Œuvres de Nerval 379
II. Œuvres sur le voyage 379
III. Ouvrages critiques sur Nerval 380
i. Biographies 380
ii. Critiques et essais 380
IV. Ouvrages collectifs et articles critiques sur Nerval 382
i. Ouvrages collectifs sur Nerval 382
ii. Articles sur Nerval 383
V. Ouvrages et articles généraux 385
i. Ouvrages et articles sur le récit de voyage 385
ii. Ouvrages généraux 389

INDEX 393

Noms de personnes et personnages 393

Introduction

Quand on lit les textes de la dernière période de Gérard de Nerval, on est frappé par le fait que la plupart d'entre eux ont la forme du récit de voyage. Comment peut-on centrer le sujet de nos recherches sur le récit de voyage chez Nerval ? Là se trouve le point de départ de notre étude sur l'oeuvre de Gérard de Nerval. Pour répondre à cette question, il est nécessaire de faire une remarque spécifique sur la vie de Nerval, d'une part, et ses récits, d'autre part.

Nerval est un grand voyageur, un marcheur infatigable, un « homme qui court ». Lorsqu'on lit ses récits de voyage, d'un côté, on a l'impression qu'il marche comme un marathonien, de sorte que ne peut le suivre un promeneur allant à une vitesse normale (rappelons la rapidité de sa traversée à pied du Valois dans *Sylvie* et *Les Faux Saulniers*) ; d'un autre côté, on le voit prendre le temps, tantôt ralentir à son gré son allure, tantôt tracer "une courbe parabolique"[1] ou en zigzag selon sa fantaisie, comme dans *Les Nuits d'octobre* et les *Promenades et Souvenirs*. Comme un promeneur dans la ville, le voyageur nervalien choisit à sa guise une ligne courbe au lieu d'une ligne droite. Toute sa vie, Nerval s'est sans cesse déplacé : du grand voyage en Orient, en passant par le Grand Tour en Europe, aux petits voyages à Paris et à ses alentours, c'est-à-dire "à quelques lieues de Paris", à Saint-Germain et dans le Valois, sous forme de déambulations, promenades, errances de quelques jours.

[1] "Nerval ne rentre pas directement en France, mais trace, ainsi qu'il l'écrit dans « Angleterre et Flandre », une curieuse « courbe parabolique » pour revenir à Paris. De ce voyage de retour, on ne connaît que des bribes. [...], Gérard est revenu sur le continent en prenant le bateau de Ramsgate à Anvers. [...] La ligne « courbe parabolique » qu'il décrit l'entraîne ensuite vers les bords du Rhin, puis le conduit à remonter la Moselle, de Coblence à Metz. C'eût été mal connaître Nerval que de croire qu'il allait revenir à Paris en droite ligne. Ce voyage de 1846 en Angleterre est donc tout autant un voyage en Belgique et dans l'ouest de l'Allemagne." Pichois et Brix, *Gérard de Nerval*, Fayard, 1995, p. 261.

Bref, “Nerval est un homme aux semelles de vent”[2] avant Rimbaud.

En outre, son existence est échelonnée non seulement d’innombrables voyages, mais encore de plusieurs crises. Elle est marquée par l’errance et balisée de continuels déplacements.

En 1834, grâce à l’héritage de son grand-père maternel[3], Nerval peut partir pour la première fois loin de Paris. Il va dans le sud-est de la France, visite Avignon, Aix-en-Provence, Marseille, Antibes, Nice. Puis, en cachette de son père, le D^{r} Labrunie[4], il pousse jusqu’à Gênes, Livourne, Civitavecchia, Rome et Naples. Il revient à Marseille, passe par Nîmes et rentre à Paris via Agen, pays natal de son père. Ce voyage dure environ deux mois, de la mi-septembre à la mi-novembre. Le souvenir en ressurgira plus tard dans *Octavie* et le *Voyage en Orient*.

En 1836, une avance sur un contrat avec l’éditeur Eugène Renduel, pour un roman jamais écrit, qui devait s’intituler *Les Confessions galantes de deux gentilshommes périgourdins*, lui permet de faire un premier voyage en Belgique[5] avec le cosignataire du contrat, Théophile Gautier. À cette occasion les deux jeunes écrivains parcourent Bruxelles, Anvers, Gand et Ostende, au “pourchas du blond”, c’est-à-dire à la recherche de femmes du type des beautés blondes de Rubens. À l’automne de 1838, Nerval fait son premier voyage en Allemagne, partiellement avec Dumas “un de nos célèbres

---

[2] Jacques Bony, « Introduction », *Aurélia et autres textes autobiographiques*, GF Flammarion, 1990, p. 16.

[3] C’est toujours cet héritage qui lui permet de fonder la luxueuse revue *Le Monde dramatique* en mai 1835, et la faillite de cette tentative en 1836 conduit Nerval à devenir un forçat du journalisme comme feuilletoniste dramatique.

[4] Nerval dit à son père que son voyage se limitera au sud-est de la France, et qu’il reviendra en passant par Agen le sud-ouest de la France.

[5] Nerval a fait six voyages en Belgique : le premier au cours de l’été 1836, à la recherche de beautés blondes, le deuxième en octobre 1840 lors de la représentation de *Piquillo*, le troisième en septembre 1844, le quatrième pendant l’été 1846 au retour de Londres, le cinquième fin août 1850 sur le chemin de l’Allemagne, le dernier en mai 1852 sur le chemin de la Hollande.

écrivains touristes", en vue de préparer *Léo Burckart*[6], un drame politique traitant le conflit entre les étudiants révolutionnaires et le pouvoir réactionnaire ; il visite Baden, Strasbourg, Carlsruhe, Manheim.

En 1839, chargé d'une mission politique, il quitte Paris, traverse la Suisse, passe par Constance, Lindau, Augsbourg, Munich et arrive Vienne. Il y séjourne de la mi-novembre 1839 au début mars 1840, et y rencontre surtout Franz Liszt et Marie Pleyel. Cette dernière semble lui avoir fourni le modèle de Pandora, femme fatale. Les quatre premiers chapitres de l'« Introduction » du *Voyage en Orient* sont la relation de ce voyage de 1839 de Paris à Vienne. Le séjour à Vienne est transposé surtout dans « Les Amours de Vienne » et *Pandora*.

Nerval fait ensuite un long séjour en Belgique d'octobre à décembre 1840, visite Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, et participe le 15 décembre la première de *Piqiullo* à Bruxelles. À l'occasion, il y revoit sa cantatrice préférée Jenny Colon, et la divine pianiste Marie Pleyel. Certains critiques parlent avec prudence de ces retrouvailles qui seraient une des causes de la crise ultérieure. En février 1841 a lieu la première crise avérée. D'abord il est interné dans la maison de santé de M^me^ Sainte-Colombe, située rue de Picpus, puis en mars 1841 il entre chez le D^r^ Esprit Blanche, à la clinique de la rue de Norvins à Montmartre, et en sort en novembre.

En 1843, il part pour l'Orient, un voyage longtemps rêvé, qu'il a fait pendant un an, probablement afin de prouver à ses amis et surtout à son père son rétablissement après sa maladie de 1841. Dès son retour de ce grand périple, en 1844, il se rend de nouveau en Belgique et en Hollande, en compagnie d'Arsène Houssaye, de la mi-septembre à la mi-octobre. Ils visitent Anvers, La Haye, Leyde, Harlem[7], Rotterdam, Amsterdam.

[6] Bien qu'écrit en collaboration avec Dumas, *Léo Burckart* (1839) est signé du seul nom de Nerval. Au contraire, *Piquillo* (1837) et *L'Alchimiste* (1839) ont paru sous le seul nom de Dumas.

[7] La ville de Laurent Coster, lequel inspire à Nerval en 1851 le drame de *L'Imagier de Harlem*.

Nerval fait encore de brefs séjours à Londres en 1846 et 1849, dont il tirera « Les Nuits de Londres » des *Nuits d'octobre*.

En été 1850, il part pour Weimar en vue d'assister aux fêtes organisées en l'honneur de Herder et de Goethe, mais y arrive trop tard. Il visite Weimar, Cologne et Leipzig d'août à septembre. Entre 1851 et 1852, il subit maintes crises. Désormais internements et sorties vont alterner jusqu'à la fin de sa vie. Nerval est hospitalisé à la Maison Dubois, maison de santé municipale, le 23 janvier 1852, après l'échec de *L'Imagier de Harlem*[8], une pièce écrite en collaboration avec Méry, représentée au théâtre de la Porte Saint-Martin. Il en sort le 15 février. À peine un an plus tard, du 6 février au 27 mars 1853, il est de nouveau hospitalisé et traité à la Maison Dubois. Encore interné le 27 août 1853 à la clinique du D^{r} Émile Blanche à Passy, il y reste jusqu'au 27 mai 1854, sauf quelques jours de sortie[9] grâce à une rémission. Dans les intervalles, c'est-à-dire dans les moments de répit, il se déplace sans cesse, fait de petits voyages dans le Valois tout en s'efforçant d'écrire.

Malgré sa faible santé, sa production littéraire est extrêmement abondante durant cette période. L'année 1852 est mémorable au niveau de la publication : *Les Illuminés* chez Victor Lecou et *Lorely* chez Giraud et Dagneau, *La Bohême galante* en feuilleton du 1er juillet au 15 décembre dans *L'Artiste*, et *Les Nuits d'octobre* en feuilleton entre le 9 octobre et le 13 novembre dans *L'Illustration*, et encore *Contes et Facéties*[10] (Giraud et Dagneau). Les *Petits Châteaux de Bohême* (Eugène Didier) sont enregistrés dans la *Bibliographie de la France* 1er javnier 1853. En revanche, en 1854 Nerval ne publie presque rien. Étant donné sa vie de la dernière période (1851-1855) et sa production littéraire, les intermittences sont un des éléments intéressants pour éclairer son oeuvre particulièrement au plan psychanalitique.

---

[8] Après *L'Imagier de Harlem*, Nerval entreprend encore *Jodelet* et *Misanthropie et repentir*.

[9] Entre fin septembre et début octobre 1853.

[10] Ce recueil comprend trois contes antérieurement publiés : « La Main enchantée », « Le Monstre vert » et « La Reine de poissons ».

En mai 1852, après son sejour à la Maison Dubois, Nerval voyage encore en Belgique et en Hollande, passe par Bruxelles, Anvers, La Haye, Amsterdam, Zaardam. Au départ il avait formé le projet d'aller jusqu'en Allemagne et même à Copenhague[11], mais doit y renoncer. Le voyage avait pour but les fêtes organisées à l'occasion de l'inauguration d'une statue de Rembrandt à Amsterdam. Mais cette fois il arrive trop tôt au contraire du voyage à Weimar de 1850, et la statue est encore voilée. Son article « Les Fêtes de Mai en Hollande », publié dans la *Revue des Deux Mondes*, prend place à la dernière partie de *Lorely*, qui paraît à la fin du printemps 1852.

Entre 1853 et 1854, il subit plusieurs hospitalisations suite de ce qu'il appelle "une sorte de fièvre nerveuse qui me vient de temps en temps", "cette bizarre exaltation nerveuse"[12]. En juin et en juillet 1854, il fait son dernier voyage en Allemange. Il passe par Strasbourg, Baden-Baden, Karlsruhe, Stuttgart, Munich, Augsbourg, Nuremberg, Leipzig, arrive à Weimar le 8 juillet, et rentre à Paris peu après le 20 juillet. Le 8 août 1854, il entre chez le D^{r} Blanche à Passy et en ressort prématurément le 19 octobre contre l'avis du médecin, grâce à une intervention de la Société des gens de lettres.

En dehors de ces grands voyages cités plus haut, Nerval poursuit une série de petits voyages en Île-de-France de 1846 à sa mort. Ainsi la dernière partie de sa vie est marquée par d'incessants déplacements et l'instabilité psychique. Même à l'intérieur de Paris, il est connu comme un infatigable flâneur, un vagabond sans domicile fixe, introuvable même par ses amis, car "son logis est partout et nulle part"[13]. Dans sa vie pleine de voyages, sa boulimie de mouvement semble intimement liée à une autre, celle

---

[11] Lettre à Émile de Girardin, le 22 avril 1852 : "Je pars pour l'Allemagne, et j'irai sans doute jusqu'à Copenhague." (II : 1299) Nous citons les textes de Nerval d'après la nouvelle édition des *Oeuvres complètes*, établie sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, dans la "Bibliothèque de la Pléiade", en trois volumes, t. I publié en 1989, t. II en 1984, t. III en 1993. Les références au texte sont données directement à la suite des citations : en chiffres romains le volume, en chiffres arabes la page.

[12] Cité par Pichois et Brix, *Gérard de Nerval*, p. 334-335 .

[13] Cité par Pichois et Brix, *Gérard de Nerval*, Fayard, 1995, p. 255 : « Nouvelles à la main » (rubrique anonyme), *Le Corsaire-Satan*, 19 octobre 1846.

d'écrire sans cesse, jusqu'à sa mort. Le vagabondage nocturne et l'errance diurne dans Paris apparaissent respectivement dans *Les Nuits d'octobre* et *Aurélia*.

Il y a manifestement un lien entre cette vie pleine de voyages et cette écriture où domine le voyage. Nerval déclare d'ailleurs lui-même qu'il est l'écrivain "dont la vie tient intimement aux ouvrages" (III : 686). Ses voyages sont avant tout littéraires. En un sens, ils semblent avoir préalablement pour but de lui permettre d'écrire des relations de voyage, plus précisément, de monnayer ses feuilletons sous forme de comptes rendus de voyage. N'oublions pas que Nerval était connu de ses contemporains comme traducteur autant que feuilletoniste, et surtout dramaturge.

Si l'on examine ses textes publiés pendant la dernière période de sa vie de 1850 à 1855, où Nerval réduit progressivement son activité journalistique[14] et consacre plus de temps à la littérature, on est frappé par le fait que la plupart de ses récits sont fondés sur ses voyages, et que la part autobiographique y est croissante. Dans le *Voyage en Orient*, *Les Faux Saulniers*, *Lorely*, *Les Nuits d'octobre*, *Promenades et Souvenirs*, *Aurélia*, cela est même un phénomène doublement significatif, non seulement au niveau de la forme, mais aussi du contenu. À ce titre les textes nervaliens méritent d'être abordés en tant que récits de voyage.

L'exemple premier du récit de voyage est bien sûr le *Voyage en Orient*, car le titre même annonce le genre, et le texte est fondé effectivement sur le grand voyage en Orient de l'auteur en 1843, quoique une partie considérable soit composée de fictions. Après cette oeuvre, le thème de « l'Orient » est récurrent dans le récit nervalien, comme un mythe personnel. *Les Faux Saulniers* rapportent les pérégrinations de l'auteur à Paris et en l'Île-de-France, à la recherche d'un livre unique, introuvable, mais indispensable

[14] Juste après la faillite du *Monde dramatique* en mai 1836, Nerval se met au journalisme pour payer ses dettes. Il débute au *Figaro* le 1er octobre 1836, collabore au feuilleton dramatique de *La Charte de 1830* et à celui de *La Presse*. Son activité chroniqueur atteint son culminant les années de 1844 à 1846, époque où Nerval est très demandé par *L'Artiste*, *Le Figaro*, *La Presse*, la *Revue des Deux Mondes*, etc.

pour écrire son feuilleton. *Lorely* est le compte rendu d'un voyage en Allemagne et en Flandre, qui résulte en fait de quatre voyages différents. À noter que le *Voyage en Orient* et *Lorely* sont des montages de fragments déjà publiés comme comptes rendus de voyage. *Les Nuits d'otobre* sont le journal de trois jours d'errance à Paris et au Valois en vue d'un essai d'écriture *réaliste*, sous prétexte d'une invitation à la chasse à la loutre. Les *Promenades et Souvenirs* rapportent des déplacements aux alentours de Paris, surtout dans le Valois, à la recherche d'un nouveau logement dans Paris et à Montmartre. *Aurélia* est un récit de voyage à l'intérieur du moi sous forme de rêves, dans lequel se trouvent plusieurs voyages du narrateur-héros, par exemple, l'errance au centre de Paris et le voyage en rêve au centre de la terre.

Si l'on considère tous ses récits de voyage du point de vue de l'histoire, on relève quelques points intéressants.

En premier lieu, chaque voyage a un prétexte derrière lequel se cache le vrai but. Au fond, chaque voyage renferme une espèce de quête. La quête de l'amour ou de la création artistique dans le *Voyage en Orient*, la quête d'un livre manquant dans *Les Faux Saulniers*, la recherche d'un nouveau logement ou de son propre passé dans les *Promenades et Souvenirs*, la recherche de l'identité du moi dans *Aurélia*. Ce qui est frappant, c'est que la quête passe au premier plan, reléguant au second le but affiché par le voyageur nervalien.

Deuxièmement, le texte raconte à la fois les événements du voyage et les souvenirs du passé. Ainsi, à partir des *Faux Saulniers*, le récit nervalien s'infiltre peu à peu dans l'écriture autobiographique. Dans un certain sens, Nerval essaie d'écrire une sorte d'autobiographie à travers le récit de voyage, quoique de manière fragmentaire et partielle. D'un autre point de vue, le ressort de l'oeuvre nervalienne ne se trouve-t-il pas

dans l'écriture autobiographique[15]? Les *Petits Châteaux de Bohême* relèveraient de l'autobiographie poétique, les *Promenades et Souvenirs* correspondraient à une véritable autobiograhie selon le critère de Philippe Lejeune, *Aurélia* renfermerait une autobiographie spirituelle ou religieuse. Quoi qu'il en soit, dans le récit nervalien s'unissent étroitement l'écriture autobiographique et l'écriture du voyage.

Troisièmement, le thème de l'Orient réapparaît fréquemment comme un mythe personnel, dans tous les textes parus après le *Voyage en Orient*. L'Orient apparaît sous un jour positif comme l'opposé de l'Occident, la terre maternelle de toutes les civilisations et la terre de ressourcement, ou bien sous un jour négatif dans sa réalité dégradée et décevante, selon l'aveu de Nerval dans sa correspondance, car il est sensible à la pauvreté de la population locale.

Quatrièmement, l'itinéraire, le mouvement se rétrécissent de plus en plus, comme le dit le narrateur en tête des *Nuits d'octobre*[16], et le voyage se ressere progressivement autour du foyer sur le plan géographique, quand sa durée se fait de plus en plus courte : du voyage en Orient (type de grand voyage), en passant par les voyages dans des pays européens (type de Grand Tour[17]), puis en Île de France, surtout le Valois, et enfin à Paris (type de petit voyage). Le rétrécissement du déplacement n'a-t-il pas un rapport étroit avec l'évolution de l'oeuvre ?

Enfin, cinquièmement, il faut remarquer le caractère intertextuel du récit nervalien. Intertextes et références s'y multiplient de même que les digresssions y foisonnent. Le

---

[15] Philippe Destruel qualifie les *Promenades et Souvenirs* d'autobiographie laïque et *Aurélia* d'autobiographie religieuse ou initiatique. Voir Philippe Destruel, *L'Écriture nervalienne du temps*, p. 21.

[16] "Avec le temps, la passion des grands voyages s'éteint, à moins qu'on ait voyagé assez longtemps pour devenir étranger à sa patrie. Le cercle se rétrécit de plus en plus, se rapprochant peu à peu du foyer." (III : 313)

[17] "Né à la fin du XVI^{e} siècle, le Grand Tour fut l'occasion pour de nombreux jeunes hommes de découvrir l'Euope continental. Véritable tradition, il perdure jusqu'au XIX^{e} siècle." Jean Marie Goulemot, «Le Grand Tour comme apprentissage », *Magazine littéraire*, N^{o} 432, Juin 2004, p. 32.

récit nervalien est un véritable creuset où se mêlent et se fondent diverses pratiques d'intertextualité[18]. *Les Faux Saulniers* en sont un cas exemplaire. Nerval y tente d'écrire un récit historique non romanesque en vue d'éviter l'amendement. Pour cela il utilise une multitude d'intertextes attestant l'historicité et l'authenticité de son texte.

Dans l'ensemble, le récit de voyage nervalien prend un aspect autobiographique. Mis à part le reportage de son itinéraire, Nerval écrit un récit personnel concernant son moi en associant au déplacement son propre passé. Il en résulte que son voyage est au moins double. D'un côté, un voyage réel (de surface) du je-narrateur relatant le déplacement spatio-temporel d'un lieu à un autre et du présent vers le passé, d'un autre côté, un voyage profond à la quête du moi, la recherche de son identité à travers l'écriture. S'agit-il d'une autobiographie déguisée ?

Nerval poursuit, tout au long de sa carrière littéraire, la quête d'une forme nouvelle. Excepté dans les écrits de jeunesse[19], depuis la traduction de *Faust* de Goethe (1828) et les *Poésies allemandes* (1830), en passant par les textes en vers et le théâtre, par exemple, *Léo Burckart* (1839), jusqu'aux textes en prose poétique (ou récit poétique) de la dernière période (1851-1855), il ne cesse d'expérimenter, à la recherche d'une forme propre à son écriture personnelle, libérée des contraintes du genre traditionnel. D'où se posent d'autres questions. Quelle est la nouveauté de l'écriture nervalienne ? Et quels rapports se tissent entre le récit de voyage et la modernité de son écriture?

Avant d'aborder le récit de voyage nervalien dans la deuxième partie de ce travail, nous donnerons au préalable un aperçu du récit de voyage en général dans la première partie. Les études de la littérature de voyage ont commencé dans les années 1960 à

[18] Corinne Bayle, dans sa biographie de *Gérard de Nerval : l'inconsolé* (Aden, 2008), compare le travail poétique nervalien à une "broderie" ou une "toile d'araignée".

[19] Frank Paul Bowman constate qu'il y a "chez Nerval une rupture assez profonde entre les écrits de jeunesse et ce qui vient par la suite". Frank Paul Bowman, *La Conquête de soi par l'écriture*, p. 20.

Turin ; c'est donc un domaine relativement récent par rapport à d'autres champs littéraires.

Le récit de voyage, qui rapporte par définition une expérience vécue, individuelle, du voyage, est essentiellement caractérisé par la forme fragmentaire et le style inachevé. Il est constitué en règle générale d'une juxtaposition de fragments, ce qui donne une textualité discontinue. Fragmentation et discontinuité textuelles offrent à l'auteur une certaine liberté de forme, de compostion et de style. Exception faite des contraintes de la continuité spatiale et de la succession temporelle, inhérentes au voyage même, tout un ensemble hétérogène peut être greffé sur le récit de voyage. En ce sens, c'est un genre ouvert, susceptible de faire fusionner diverses formes.

Le récit de voyage classique présente en général deux versants : un scientifique et un imaginaire. Ainsi l'aventure ou l'exploration dans le voyage est souvent mensongère. La véracité du récit est faible, en dépit des déclarations d'authenticité et de sincérité de l'auteur. Rappelons le voyage de Lucien et d'Apulée, récits imaginaires, auxquel Nerval est particulièrement attaché. Le récit de voyage aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles est surtout marqué par l'exploration scientifique, et son discours concerne principalement la connaissance de pays exotiques. Ainsi, le récit de voyage de cette période est scientifique, érudit et objectif. Au XIX^{e} siècle s'opère un tournant du récit de voyage. À partir de cette époque, il entre à part entière dans le champ littéraire. Il prend enfin place dans la littérature, quoique à titre de sous-genre ou de genre marginal. Parallèlement, le récit de voyage devient subjectif, voire autobiographique. Nous reviendrons en détail sur l'évolution et la poétique du récit de voyage.

Pour l'étude du récit de voyage, il est indispensable d'aborder le versant de l'intertextualité, car chaque écrit est essentiellement intertextuel du fait des références et des emprunts à des récits de voyage précédents et à d'autres textes antérieurs. Il faut souligner que Nerval a débuté sa carrière littéraire en 1828 par la traduction de *Faust* de

Goethe. En 1830 y succèdent les *Poésies allemandes, Klopstock, Goethe, Schiller, Bürger, morceaux choisis et traduits* par Gérard. En fait, la traduction relève éminemment d'une pratique intertextuelle, puisqu'elle repose sur l'imitation la plus fidèle possible du texte original, et effectue en même temps sa transformation. À vrai dire, chez Nerval la traduction s'apparente à l'adaptation. C'est manifeste dans *Jemmy* et *Émilie,* deux nouvelles insérées dans *Les Filles du Feu*. *Jemmy* est l'adaptation d'un texte allemand de Charles Sealsfield alias Karl Postl. *Émilie* écrite en collaboration avec Auguste Maquet. *Jacques Cazotte* et *Les Confidences de Nicolas* dans *Les Illuminés* sont des adaptations de textes d'autrui, recomposés par citation, emprunt et réécriture. D'un certain point de vue, le procédé d'écriture nervalien est proche de celui du conteur oriental dans les cafés, qui "arrangent et développent un sujet traité déjà de diverses manières, ou fondé sur d'anciennes légendes" (II : 671), et parvient à créer son propre univers d'invention par le biais de la compilation et de la recomposition des récits d'autrui[20]. Il s'agit de *réécriture* ou *bricolage* intertextuel.

Il faut relever encore le mélange de diverses formes hétérogènes au sein du même texte. C'est aussi le résultat de la pratique de l'intertextualité.

Sans doute une des difficultés de lecture de l'oeuvre nervalienne provient-elle d'une mulititude d'intertextes insérés dans le texte. La production nervalienne abonde littéralement de citations, emprunts, allusions, références, et se donne pour une vraie mosaïque d'intertextes. Sa lecture est quasi impossible sans connaissances de divers intertextes. Nerval lui-même ne compare-t-il pas son écriture au *palimpseste* où réappraissent des traces de textes antérieurs effacés à la surface de manuscrits récrits ? Dans cette perspective, il est inévitable de faire des recherches sur les modèlse et les références pour bien comprendre le texte nervalien.

[20] Jacques Bony dit que "c'est dans le domaine de la prose que Nerval exerce, avec le plus de virtuosité, son talent de « recompositeur »". Jacques Bony, *Esthétique de Nerval*, SEDES, 1997, p. 98.

Nerval est un écrivain habile à compiler, recomposer et s'approprier des discours hétérogènes, comme ses homologues écrivains romantiques, par exemple, Hugo et Stendhal. Le récit nervalien est composé, d'une certaine façon, d'une série de citations et d'emprunts. Il est formé en grande partie de textes antérieurs, en d'autres termes il est le fruit d'une réécriture macrotextuelle[21]. Les derniers textes de Nerval se constituent, outre d'emprunt à des textes d'autres auteurs, de la réutilisation totale ou partielle de certains de ses propres textes antérieurement publiés. Ce procédé est un vrai bricolage fondé sur la réécriture. Concernant la réutilisation de textes antérieurs, Philippe Destruel explique que "Nerval ne cesse d'aller de l'avant en récupérant l'ensemble de ce qu'il a laissé derrière lui"[22]. Par exemple, *La Bohême galante*, publiée dans *L'Artiste* en 1852, excepté quelques chapitres sur les souvenirs du Doyenné, est une pure recomposition d'éléments de ses propres textes antérieurs, publiés entre 1830 et 1850. De plus, *La Bohême galante* sera à son tour redistribuée dans les *Petits Châteaux de Bohême* et *Les Filles du Feu*.

Dès lors, une approche de l'intertextualité s'impose pour éclairer l'écriture nervalienne, mais nous la limiterons essentiellement à trois catégories : référence, réécriture et recomposition.

Voici les récits de voyage de Nerval : *Les Faux Saulniers* (du 24 octobre au 22 décembre 1850, en feuilleton dans *Le National*), *Voyage en Orient* (1851, l'édition définitive en deux volumes chez Charpentier), *Lorely* (1852), *Les Nuits d'octobre* (1852), *Sylvie* (1853), *Octavie* (1853), *Pandora* (1854), *Promenades et Souvenirs* (1854), *Aurélia* (1855).

Les deux premiers seront le principal objet de notre étude, qui n'exclura pas pour autant les autres. Ils comportent tous deux des formes hétérogènes, à savoir le journal, la

---

[21] Le macrotexte est l'ensemble des textes d'un auteur, et la réécriture macrotextuelle concerne le rapport intertextuelle de la répétition dans le macrotexte. Par contre, la référence à l'intérieur d'un texte est définie comme réécriture intratextuelle ou l'intratextualité.

[22] Philippe Destruel, *L'Écriture nervalienne du temps*, p. 16.

lettre, le récit. La structure de l'enchâssement[23] se retrouve notamment dans les deux textes. Par ailleurs, le *Voyage en Orient* comporte nombre de récits au second degré. Le récit primaire est fait par le narrateur autodiégétique, quand les récits seconds sont dus en majeure partie à des personnages rencontrés au cours du voyage. C'est ainsi que dans les récits enchâssés a lieu parfois un changement du narrateur, donc de niveau narratif. Une série de métalepses interviennent – selon la définition que donne Gérard Genette de cette figure : "toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnage diégétique dans un univers métadiégétique, etc.)"[24]. *Les Faux Saulniers* et le *Voyag en Orient* ont d'interminables digressions qui conduisent à des arrêts fréquents de la narration du récit primaire. Les digressions se divisent en deux registres : la digression narrative et la digression non narrative. Celle-ci relève de l'intervention du narrateur auctorial en commentaire, en réflexion, en exposé, etc., en revanche, la digression narrative apparaît par l'enchâssement du récit. De même que chaque étape du voyage engendre un nouveau récit, chaque personnage entrant fait advenir un autre récit dans le *Voyage en Orient*. Au contraire de celui-ci, qui contient des récits métadiégétiques au second degré, *Les Faux Saulniers* comprennent des récits pseudo-diégétiques – "un récit second en son principe, mais immédiatement ramené au niveau premier et pris en charge, qu'elle qu'en soit la source, par le héros-narrateur"[25]. *Les Faux Saulniers* déroulent une narration anti-romanesque à la manière de Sterne et Diderot. Le récit n'avance pas linéairement suivant le fil conducteur, sa narration s'arrête souvent pour s'égarer dans les digressions. De même l'itinéraire du narrateur n'est pas bien fixé au préalable, il fluctue.

Les deux oeuvres donnent une situation narrative complexe du fait des digressions. Le *Voyage en Orient* comportent quatre contes légendaires et quatre récits d'aventures

---

[23] "Une histoire seconde est englobée dans la première". Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits : les *Mille et une nuits* », *Poétique de la prose*, p. 37.

[24] Gérard Genette, *Figures III*, p. 243-244.

[25] *Ibid.*, p. 249.

sans compter de nombreux micro-récits anecdotiques. Par contre, *Les Faux Saulniers* sont essentiellement un récit digressif dont le mouvement narratif est caractérisé par l'arrêt et la reprise. Ce texte est divisé en trois récits de voyage, ceuli du narrateur, celui d'Angélique et celui de l'abbé de Bucquoy. Au niveau thématique, les trois sont similaires, puisque chacun retrace la quête du Livre comme sujet profond.

Notre étude a pour principal centre d'intérêt l'invention d'une forme nouvelle par le biais du mélange des genres, des pratiques intertextuelles, de l'introduction du récit humoristique, de la prose poétique et du réalisme à l'aspect subjectif. Notre objectif est de faire valoir la modernité du texte nervalien à travers l'étude de sa forme originale dans le récit de voyage à la fois littéraire et autobiographique.

Première Partie : Récit de voyage et écriture du voyage

Le principal objet de notre étude est constitué par les procédés narratifs du récit de voyage nervalien du point de vue de l'intertextualité. Notre travail est divisée en trois parties. Les questions qui nous occupent dans la première partie sont les suivantes : Qu'est-ce qu'un récit de voyage en général ? Quel est son statut spécifique et ses caractéristiques selon l'ordre chronologique ? En quel sens le récit de voyage a-t-il évolué ? Dans la deuxième partie nous aborderons les questions suivantes : Quelle est la spécificité du récit de voyage de Nerval par rapport à ceux d'autres auteurs ? Quelles sont les caractéristiques du récit de voyage nervalien sur le plan narratif et sur celui de l'intertextualité ? Enfin, dans la troisième partie, nous analyserons la poétique du récit de voyage littéraire dans la perspective de la modernité de son écriture.

Notre étude ne concerne pas seulement le "voyage, c'est-à-dire le fait du déplacement, les péripéties, les impressions des voyageurs", mais aussi le "récit, c'est-à-dire la façon de relater les expériences vécues au cours d'un voyage"[26]. Il ne s'agit pas seulement d'expliquer l'aventure du voyage (histoire), mais de mettre en lumière les procédés narratifs (analyse du récit).

L'objet de la première partie est de relever les caractéristiques du récit de voyage en tant que genre littéraire sur le plan du contenu et des procédés. Au vu des ouvrages et des articles parus, on peut dire que jusqu'ici les études sur le récit de voyage ne sont pas suffisamment interrogées sur sa forme. Bien que notre intérêt porte principalement sur les études poétiques du récit de voyage, et nous ne négligerons pas pour autant l'approche thématique et historique du voyage.

[26] « Note liminaire », *Écrire le voyage*, p. I.

Dans les recherches consacrées au récit de voyage, l'approche du genre et de la forme littéraires a été relativement moins prisée que l'approche historique et thématique du voyage. Par ailleurs, s'agissant du récit nervalien, malgré la diversité des thèmes abordés et des méthodes employées par bien des critiques, la problématique du récit de voyage dans l'oeuvre de Nerval reste encore un terrain à découvrir et à explorer.

Chapitre 1. Problématique du récit de voyage

Études sur le récit de voyage

Depuis les années 1990, de plus en plus d'ouvrages et d'articles sur le récit de voyage sont publiés. Cela indique que l'étude du récit de voyage est, d'une part, un nouveau domaine de la recherche littéraire, et d'autre part, peut-être un domaine en vogue. Nous avons classé dans la bibliographie les ouvrages de référence sous la rubrique « Ouvrages et articles sur le récit de voyage ».

Deux courants coexistent dans l'étude du voyage. L'un vise l'étude documentaire, thématique et historique de la littérature des voyages, l'autre a pour but d'étudier le procédé du récit de voyage.

L'étude de la littérature des voyages se concentre principalement sur les relations de voyage, dont la plupart reste à l'état de manuscrit, écrite majoritairement par des voyageurs professionnels souvent anonymes. La référence en matière de littérature des voyages est constituée par deux sources importantes. L'une est la publication d'ouvrages de ce genre, l'autre est un centre de recherche, tous deux dirigées par François Moureau. On peut citer deux collections : l'une intitulée « Littérature des voyages », a publié 11 volumes entre 1986 et 1996 ; l'autre, « Imago mundi » publie régulièrement depuis 2001. En même temps, le *Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages* (CRLV) fondé en 1984 par François Moureau étudie la littérature des voyages sous les aspects documentaire, esthétique et idéologique. Ces études relèvent de "l'imaginaire de voyage dans la littérature" et la thématique de recherche converge vers "les frontières du récit de voyage et du fait littéraire : voyages extraordinaires, voyages romancés, voyages fictifs, symbolique littéraire du voyage"[27].

[27] La « note de couverture » de *Métamorphose du récit de voyage*, « Littérature des voyages n° I ».

En ce qui concerne l'étude de la poétique du récit de voyage, l'article de Roland le Huenen consacré aux problèmes théoriques, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage? » (*Les Modèle du récit de voyage*, Littérales n^{o} 7, 1990), est une référence essentielle. Un autre article éclaire l'approche théorique dans le récit de voyage au XIX^{e} siècle : « la Préface des récits de voyage au XIX^{e} siècle » par Jean-Claude Berchet (*Écrire le voyage*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994). Citons encore *Le Discours du voyageur : le récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVIII^{e} siècle* de Friedrich Wolfzettel (Puf, 1996), une étude consacrée dans une perspective esthétique à l'évolution et aux variations du récit de voyage en tant que genre littéraire. *La Littérature de voyage* d'Odile Gannier (Ellipses, 2001) est un précis succint de la littérature de voyage en général, qui traite à la fois de l'histoire du récit de voyage et du genre littéraire qu'il constitue.

Enfin, il faut souligner que les recherches sur le récit de voyage convergent vers le XIX^{e} siècle, l'âge d'or du récit de voyage. De l'étude générale du voyage à la monographie sur un auteur, les travaux sur le récit de voyage au XIX^{e} se multiplient. Citons-en quelques-uns : Wendelin Guentner, *Esquisses littéraires : rhétorique du spontané et récit de voyage au XIX^{e} siècle* (Nizet, 1997), Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^{e} siècle)* (Presses Universitaires de Vincennes, 1996), Valérie Berty, *Littérature et voyage, un essai de typologie narrative des récits de voyage française au XIX^{e} siècle* (L'Harmattan, 2001), Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Châteaubriand* (Honoré Champion, 1997), etc.

1. Évolution historique

Dans cette section, nous allons approcher la problématique du récit de voyage en tant que genre littéraire. Il s'agit de s'interroger sur le statut du récit de voyage, ses frontières et les formes d'écriture qu'on y trouve. Nous reprendrons d'abord quelques

problèmes liés au statut du récit de voyage. Peut-il exister comme un genre narratif indépendant ? Comment se distingue-t-il des genres voisins que sont le roman, la biographie, et, en particulier, l'autobiographie écrite sous forme de « lettres », « journal intime », « confession », « mémoires », etc. Mais la question qui nous retiendra le plus, et pour cause, est : Comment le récit de voyage, longtemps resté en marge des belles lettres, fait-il son entrée dans le domaine de la littérature ?

Bien que le récit de voyage ait une longue histoire remontant à l'Antiquité[28], il est considéré comme une forme de littérature mineure[29] ; c'est un genre déprécié par l'institution académique, qui a été écarté des manuels scolaires jusqu'à nos jours. Ayant connu, selon les époques, de nombreuses mutations touchant son écriture et sa fonction, il continue à subsister, malgré un déclin important depuis la fin du XIX^{e} siècle, faisant suite à son succès incontestable au milieu de ce même sicèle. Son existence depuis la naissance du récit, son développement à la fois constant et considérable du XVI^{e} au XIX^{e} siècle, et sa persistance en dépit de son déclin notable au XX^{e} siècle, procèdent de son adaptabilité et de sa versatilité. Il tire son origine du récit de découverte merveilleux et géographique. À partir du XV^{e} siècle, son essor est allé de pair avec les grandes découvertes maritimes, de sorte que le dicours du voyageur de cette époque est constamment associé au discours colonial.

Dès son origine, le voyage a deux versants. D'une part, il se présente comme une histoire amusante, et d'autre part il fournit au lecteur des informations utiles sur l'ailleurs et sur l'autre. Aussi, tout récit de voyage dépend-il de récits antérieurs. Le risque de répétition dans l'écriture du voyage est donc inhérent au voyage même, notamment dans le cas où un voyage nouveau retrace le même itinéraire qu'un voyage précédent. Ainsi, le récit de voyage est un genre plus référentiel qu'aucun autre. C'est

[28] On peut citer Hérodote, Homère, Pline, Strabon, Virgile, etc.

[29] "Les relations de voyage sont souvent reléguées au rang de « paralittérature », de « sous-littérature », […]." Odile Gannier, *La Littérature de voyage*, p. 5.

pour cette raison que Flaubert, parlant du *Voyage en Italie* d'Hippolyte Taine, définit le récit de voyage comme "un genre impossible"[30]. En même temps, un récit de voyage est toujours susceptible d'élargir l'horizon du monde à l'aide de ses modèles. En ce sens, l'ouvrage de référence joue un rôle ambivalent. Il conduit le voyage postérieur soit vers la redite, la redondance et le cliché par le biais de la citation et l'emprunt, soit vers une nouvelle invention par la transformation, l'appropriation et l'assimilaton. Si bien qu'une tension entre la redite et le renouveau se produit inévitablement dans l'écriture du voyage. L'enjeu du récit de voyage, comme de tout texte littéraire, c'est de se conformer au modèle, en même temps de s'en démarquer.

Le récit de voyage relève aussi d'un genre ambigu et hybride. Il n'est pas facile de définir d'une manière stricte, selon l'art poétique classique, sa propre poétique comme un genre distinct des autres, car "le récit de voyage allie des domaines et des genres différents, et s'accomode de l'hétérogénéité : à la limite, sa spécificité échappe à la taxinomie générique"[31]. N'appartiendrait-il pas plutôt à un genre ouvert qui accueille diverses formes et mélange plusieurs genres ? Ainsi, la prose et le vers s'amalgament sans difficulté[32], la lettre, le journal et le récit s'unissent sans encombre. En outre, divers discours se mêlent sans contradiction au sein du voyage[33]. Dans cette perspective, le récit de voyage se rapproche du roman qui a plusieurs formes et accepte divers genres. Genre mineur et déconsidéré, à l'écart des belles lettres, il parvient finalement à faire son entrée dans le domaine littéraire au XIX^{e} siècle. Il a été souvent classé dans le registre de l'histoire et de la géographie avant d'être qualifié de littéraire. Son statut équivoque rend difficile son identification en tant que genre bien précis. Le récit de

---

[30] Cité par Wendlin Guentner : "Seulement, le genre voyage est par soi-même une chose presque impossible. Pour que le volume n'eût aucune répétition, il aurait fallu vous abstenir de dire ce que vous aviez vu […]." Wendlin Guentner, *Esquisses littéraires*, p. 174.

[31] Odile Gannier, *op. cit.*, p. 9.

[32] On appelle « prosimètre » un texte où alternent prose et vers. Cette forme spécifique apparaît au récit de voyage du XVII^{e} siècle.

[33] Cet aspect l'emporte sur le récit de voyage ethnographique.

voyage se situe parfois à côté du roman autobiographique, dans d'autres cas il voisine avec l'autobiographie.

Le récit de voyage est, par nature, successif sur le plan chronologique et contigu sur le plan géographique, à mesure que le voyageur se déplace d'un lieu à un autre. La succession des lieux traversés constitue la narration et les étapes de l'itinéraire parcouru en sont les événements. Ainsi, le récit de voyage est un genre qui est avant toute chose dépendant des lieux.

Nous parlerons d'abord de l'évolution du récit de voyage de l'Antiquité au XX^{e} siècle, avant d'aborder certains aspects formels de ce genre. Nous nous attacherons à l'évolution de l'écriture et de la forme. Notre corpus du récit de voyage est loin d'être exhaustif, il est strictement sélectif et limité à la grande lignée du récit de voyage littéraire et autobiographique. Notre sélection s'en tient donc à des ouvrages de référence destinés aux voyageurs postérieurs.

1) Du voyage antique au voyage de découverte

Pour cet exposé, nous nous appuyons d'abord sur l'artcile « Qu'est-ce qu'un récit de voyage? » de Roland Le Huenen, ainsi que sur deux ouvrages *Le Discours du voyageur* de Friedrich Wolfzettel, et les *Esquisses littéraires* de Wendelin Guentner. L'article de Roland Le Huenen apporte une réflexion essentielle sur la poétique du récit de voyage ; il tient compte des aspects historique et synchronique, souligne les problèmes et aborde les enjeux du récit de voyage. Friedrich Wolfzettel consacre son étude à l'épistémè du discours du voyageur, caractéristique de chaque siècle du Moyen Âge au XVIII^{e}. Wendelin Guentener examine l'évolution du récit de voyage du XVI^{e} siècle au XX^{e} siècle à travers l'esthétique du fragment caractérisée par l'esquisse littéraire au style spontané ; centrée sur le récit de voyage du XIX^{e} siècle, son étude éclaire l'évolution de l'attestation de l'authenticité du voyage tant sur le plan stylistique que sémantique.

Notre intérêt porte essentiellement sur la poétique du récit de voyage, c'est la raison pour laquelle nous adoptons l'expression « récit de voyage » plutôt que « littérature des voyages »[34]. Celle-ci est retenue par François Moureau pour désigner le centre de recherche qu'il a créé et une collection publiée sous sa direction. Il oppose le relateur de voyage à l'écrivain voyageur. Contrainte de se situer strictement dans le cadre référentiel et chronologique, l'écriture du relateur n'a guère de part littéraire. Dans le discours du relateur, la description objective de l'ailleurs et de l'autre l'emporte sur l'épanchement du moi intime ; il est en outre absent comme sujet de sa relation qui regorge d'informations géographiques, ethnographiques, archéologiques… L'essentiel est le voyage en lui-même, non le voyageur. Il en résulte que le voyage du relateur est souvent anonyme, qu'il soit rédigé par un tiers ou la compilation de voyages antérieurs ; de surcroît, il reste majoritairement à l'état de manuscrit. Un autre trait de la relation de voyage figure dans le titre, généralement descriptif et détaillé. Il résume l'itinéraire, affiche la durée de voyage, comporte le nom et l'état du voyageur. Les relations écrites par des marchands en sont une forme exemplaire[35]. La notion de littérature des voyages concerne le récit de voyage jusqu'au XVIII^{e} siècle, avant qu'il devienne un genre littéraire et avant que se séparent la « relation » et le « voyage ». Par contre, les récits écrits par les écrivains voyageurs du XIX^{e} siècle sont marqués par "la claire conscience du récit de voyage comme genre littéraire à part entière"[36].

Toutefois l'opposition entre relateur et écrivain voyageur n'est pas toujours pertinente. Il faut faire exception de quelques relations d'une remarquable qualité

---

[34] Odile Gannier choisit la *Littérature de voyage* comme titre de son ouvrage.

[35] À titre d'exemple, le titre complet du voyage de Tavernier est le suivant : *Les Six Voyages de Jean Baptiste Tavernier, écuyer baron d'Aubonne, qu'il a fait en Turquie, en Perse, et aux Indes, pendant l'espace de quarante ans, & par toutes les routes que l'on peut tenir : accompagnez d'observations particulieres sur la qualité, la religion, le gouvernement, les coutumes & le commerce de chaque païs ; avec les figures, le poids, & la valeur de monnoyes qui y ont court*, Gervais Clouzier, Paris, 1676.

[36] François Moureau, *Le Théâtre des voyages*, p. 27.

littéraire avant le XIX[e] siècle. Ainsi, notre étude se focalise sur des récits de *voyage littéraire*, reléguant d'autres formes au second plan.

Chaque siècle a son mode d'écriture du voyage, sa manière de relater le déplacement, la rencontre de l'autre et des lieux visités, et son style propre, sa forme préférée. Il en résulte que chaque siècle connaît un récit de voyage spécifique, qui diffère des autres à l'égard de la forme et du style employés, du but du voyage et de la figure du voyageur. De même, chaque époque a son propre engouement pour le voyage. Ainsi, le Moyen Âge est dominé par le pèlerinage aux lieux saints. Les XIII[e] et XIV[e] siècles sont marqués par des missions en Asie, et le XV[e] siècle débute par les grandes expéditions maritimes portugaises. Au XVI[e] siècle, du fait de la Renaissance, le voyage en Italie est en vogue, comme au siècle suivant le voyage en Orient. Au début du XVIII[e] siècle l'engouement touche la Chine, et vers 1750, en dehors de la vogue du voyage en Italie, les centres d'intérêt du lectorat se tournent plutôt vers l'Angleterre et l'Amérique. La première moitié du XIX[e] siècle, surtout en son milieu, est marquée par l'Orient comme destination de prédilection.

« Le voyage ancien : raconter le monde mythologique »

Michel de Certeau dit que "tout récit est un récit de voyage"[37] au niveau de la structure. Il n'est pas difficile d'en citer des modèles. *L'Odyssée* d'Homère et *L'Énéide* de Virgile sont à l'évidence aux origines du récit de voyage dans la littérature occidentale. "Ulysse ouvrait l'épître, Énée la ferme. Ulysse était le héros du retour, Énée devient celui du départ"[38]. Michel Butor affirme lui aussi que le récit de voyage est "le thème fondamental de toute littérature romanesque"[39].

---

[37] Cité par Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons*, p. 112.

[38] Normand Doiron, *L'Art de voyager*, p. 24.

[39] Michel Butor, « L'espace du roman », *Répertoire II*, p. 44.

Le voyage antique traite principalement les luttes contre les forces de la nature, si bien que naufrages, tempêtes, monstres, îles inconnues en constituent des lieux communs. Ainsi, les *topoï* du voyage ancien adoptent des formes utopiques, pastorales et mythologiques. Faire un voyage signifie décrire un monde inconnu. Ce genre fait partie du domaine de l'invention, de la fable qui dépeint le monde merveilleux du voyage imaginaire. Cela étant, tout récit de voyage raconte quelque peu une histoire romancée, voire fictive. Rappelons le voyage parodique et satirique de Lucien, par exemple, dans les *Histoires vraies*, dans lequel l'auteur remet constamment en question l'authenticité du discours du voyageur. En revanche, le récit de voyage factuel semble tenir son origine de *L'Histoire* d'Hérodote. Celui-ci a visité des sites historiques, recherché des documents, retenu tout ce qu'il a vu et entendu, et l'a rapporté après coup. *L'Histoire* est bel et bien fondée sur un voyage réel.

« Du pèlerinage à la grande découverte géographique »

Du Moyen Âge à la Renaissance, les voyages sont principalement les pèlerinages aux lieux saints, les missions en pays étrangers, et les périples maritimes d'exploration. Au Moyen Âge, le pèlerinage est conçu comme "une approche des lieux saints" et "un retour à la maison de Dieu"[40], non comme une quête de l'ailleurs et de l'autre. Tous les lieux saints et les grands centres de pèlerinages, par exemple, Rome et Saint-Jacques-de-Compostelle, sont orientés vers le lieu central, la ville Sainte de Jérusalem. Dans la cartographie médiévale, Jérusalem se trouve exactement au centre de la terre figurée par une étendue entourée d'eau, "à la croisée des bras de la lettre T qui représente l'Asie, l'Europe et l'Afrique". C'est une géographie imaginaire et symbolique, détachée du réel, comme "un espace de méditation et de prière"[41]. Le chemin du pèlerin est balisé et repéré par les sanctuaires et les reliques conduisant au but ultime du salut éternel. Selon

[40] Friedrich Wolfzettel, *Le Discours du voyageur*, p. 12.

[41] Cf. Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, passim., p. 12-13.

Friedrich Wolfzettel, le récit de pèlerinage relève du discours « pauvre » dont "les aspects rituels ne laissent guère de place à une originalité quelconque. Marcher sur les traces du Seigneur, s'insérer dans l'histoire divine en en recréant, reconstituant les étapes sacrées est un programme qui tend à anéantir non seulement le monde réel mais aussi le rôle d'un moi qui ne sert plus qu'à authentifier la réalité du sacré"[42].

Cependant, à partir du XIII^{e} siècle, l'horizon s'élargit du récit de pèlerinage, réservé au monde sacré, au récit de mission, ouvert aux merveilles du monde, animé d'un esprit explorateur. Cette période marque un tournant sur le plan sémantique. Le récit de pèlerinage, religieux et mythique, se transforme en un récit de mission, aventureux et merveilleux. Parallèlement au récit de pèlerinage et de mission, se développe, à partir du XIII^{e} siècle, le récit de voyage d'exploration.

Citons deux fameuses relations de voyage de référence au Moyen Âge : *Le Devisement du monde*[43] de Marco Polo (1254-1324), dicté en français-pisan en 1295 à Rusticello et paru en 1307, et *Le Livre des Merveilles du monde* de Jean de Mandeville (?-1372)[44] rédigé en français, et paru en 1356[45]. Les deux ouvrages sont destinés au grand public laïc[46] à la différence des récits de mission dans lesquels les auteurs ne

---

[42] *Ibid.*, p. 13.

[43] Le titre original que Marco Polo avait choisi pour son livre était *Le Livre de Marco Polo*. *Le Devisement du monde, Le Livre des Merveilles, Le Livre du Million des Merveilles du monde* sont les titres sous lesquels les copistes l'ont désigné. Les inter-titres des chapitres sont dus aux copistes.

[44] Il s'agit d'une compilation et d'une synthèse d'un ensemble de voyages, dans lesquels se mêlent ses propres voyages et les voyages antérieurement faits par des missionnaires. Dans sa relation, Mandeville mélange la description des itinéraires et les réflexions religieuses en intégrant une géographie réelle et fabuleuse mêlant histoire et légende. Il voyage en Égypte, en Palestine, en Inde et en Chine durant 34 ans. À l'époque, ce récit a connu un grand succès au point qu'on en a reproduit plus de 250 exemplaires manuscrits en dix langues, chiffre considérable au Moyen Âge.

[45] Il en existe trois versions : la version insulaire anglo-normande la plus ancienne, la version continentale et la version Ogier le Danois.

[46] Marco Polo apostrophe ainsi le lecteur dans l'*incipit* du *Devisement du monde* : "Seigneurs, Empeureurs et Rois, Duc et Marquis, Comtes, Chevaliers et Bourgeois, et vous tous qui voulez connaître les différentes races d'hommes, et la variété des diverses régions du monde, et être informé de leurs us et coutumes, prenez donc ce livre et faites-le lire…" (Cité par Odile Gannier, *op. cit.*, p. 18).

s'adressent qu'au pape ou au roi, à un lectorat savant ou une élite. Dans ces deux voyages, l'accent est mis de plus en plus sur la véracité et sur le témoignage d'une expérience vécue, voire même sur une expérience subjective et individuelle. En outre, le voyageur est promu protagoniste de son aventure merveilleuse, étant, comme Marco Polo, narrateur à la fois à la première et à la troisième personne. Dès le milieu du XIII^{e} siècle s'opère un changement de mentalité au discours du voyage : les « Merveilles » sont désormais celles du monde et de la géographie réels, loin du miraculeux et du légendaire propres au récit de pèlerinage et à la géographie imaginaire autour d'un imaginaire centre du monde. Ainsi apparaît "un type nouveau de voyageur à la fois réceptif et critique, qui s'interroge sur les causes, les raisons et l'essence des phénomènes suscitant son admiration et qui va jusqu'à mettre en question des opinions reçues"[47]. Sur le plan sémantique, le goût de l'authenticité augmente constamment à l'approche de la fin du Moyen Âge.

Les XIII^{e} et XIV^{e} siècles sont marqués par des missions en Asie, et le XV^{e} siècle débute par les grandes expéditions portugaises. Or le récit viatique de ces siècles est pour une minorité d'humanistes et de cosmographes la chronique, le compte rendu ou le rapport des missionnaires. "Les Croisades avaient, on le sait, stimulé les échanges entre l'Europe et l'Asie. Leur échec avait conduit à la recherche de nouvelles routes vers les Indes et les fabuleux pays de Cathay et de Cipango dont le livre de Marco Polo, notamment, avait contribué à vanter les richesses et les merveilles. Dès lors s'organisaient, dans le dernier quart du XV^{e} siècle et dans le siècle suivant, de grandes expéditions maritimes aboutissant à de grandes découvertes. Ces voyages furent à l'origine de nombreuses relations, [...]" [48]. Jusqu'au XV^{e} siècle, navigateurs et explorateurs sont les principales figures de voyageur. Le style de leurs relations est naïf

[47] Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p.20.

[48] Roland Le Huenen, art. cit., *Les Modèles du récit de voyage*, p.11.

et simple, puisque ce sont des voyageurs professionnels qui n'ont pas eu de formation littéraire.

2) Naissance de l'art du voyage

Le XVI[e] siècle est caractérisé en France par la naissance de l'humanisme, les guerres de Religion et de grandes explorations maritimes. Ce siècle est aussi "une époque de doute et de déchirement, époque d'un univers décentré, déséquilibré qui voit se rompre la sphère du cercle idéal qui, selon Georges Poulet, avait, jsuque-là, lié l'homme à l'univers et à Dieu"[49]. C'est en même temps la période de la Renaissance française qui correspond à la première étape de la modernité et voit naître un discours du voyage ou un véritable art de voyager chez les humanistes.

Le XVI[e] siècle voit de nouvelles explorations et découvertes. C'est surtout grâce au développement de l'imprimerie que quantité de récits de voyage suscitent la curiosité grandissante envers le nouveau monde. En revanche, le pèleriange continue toujours sous forme de grand périple maritime et de voyage au long cours par voie de terre. Toutefois, il se transforme de manière progressive en « un vaste périple des terres parcourues ». "Ainsi, le pèlerinage en Terre Sainte se transforme en « voyage en Orient », celui de Rome et celui de Saint-Jacques-de-Compostelle en voyage d'Italie et en voyage d'Espagne, voire en voyage d'Europe"[50]. Par conséquent, "les reliques et les miracles sont remplacés par les médailles et les antiquités, les peaux de crocodiles et les momies qui vont bientôt remplir les cabinets de curiosités"[51]. De surcroît, le discours colonial et le discours intellectuel s'allient étroitement l'un à l'autre au sein du voyage du Nouveau Monde. Le discours du voyage est orienté vers la description totalisatrice

[49] Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 35.

[50] *Ibid.*, p.50.

[51] *Littérature française du XVI[e] siècle*, p. 264.

du monde parcouru sur le plan géographique et ethnographique, quoique élémentaire et moins systématique que celle qu'offrira le voyage savant scientifique du XVIII^{e} siècle.

L'appréciation des récits de voyage du XVI^{e} siècle ne porte pas encore sur le style élaboré ou la composition de récit au point de vue des belles lettres, mais plutôt sur la satisfaction de la curiosité du lecteur ou l'utilité documentaire comme information pratique. L'absence d'un style soigné dans le récit de voyage conduit à l'écarter des belles lettres. Ce ne sont que "comptes rendus de pèlerinages au Saint-Sépulcre, chroniques de voyages en Asie, livres d'information géographique, lettres annuelles de missions que les Jésuites adressaient à leurs supérieurs" [52]. Aux navigateurs et explorateurs s'ajoutent désormais commerçants, militaires, missionnaires, etc.

Le voyage de Jacques Cartier[53] retient l'attention. Cartier fait trois voyages au Canada respectivement en 1534, 1535-1536 et 1541. Ses *Voyages de découverte au Canada*, publiés en 1545, sont la relation de son deuxième voyage. Ils exercent une influence énorme sur *Le Pantagruel* de Rabelais. Force est de constater que ce récit d'exploration, caractérisé par l'inventaire d'un ensemble des choses vues, s'inscrit dans la vocation coloniale. Le voyage de découverte est de plus en plus lié à l'expédition coloniale, laquelle va à son tour de pair avec la conversion religieuse[54]. Le style de Cartier est marqué par une esquisse réaliste qui "se contente de nommer et de décrire les choses vues sans y ajouter d'appréciation d'ordre esthétique"[55]. L'acte de nommer et

---

[52] Roland Le Huenen, *art. cit.*, *Les Modèles du récit de voyage*, p. 11.

[53] Le narrateur ne semble pas être Jacques Cartier le capitaine, mais probalement son secrétaire Jehan Poullet. Voir Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 84.

[54] "[...] dès qu'un explorateur débarque en terre étrangère : il commence par planter une croix, faire battre tambour et tirer mousquets. C'est ce que fit Jacques Cartier au Canada sur les rives du Saint Laurent, [...]." Jean Sévry, « De la littérature des voyages et de leur nature, et à propos des premiers pas, des premiers regards et d'un rendez-vous manqué, et autres réflexions », *Les Discours de voyages : Afrique-Antilles*, Karthala, 1998, p. 65 .

[55] Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 86.

décrire de nouveaux lieux a la valeur d'une appropriation symbolique de l'autre et un rituel de baptême colonial.

Deux voyages opposés[56], fondés tous les deux sur une même expédition en France Antarctique[57] attirent particulièrement notre attention. Il s'agit des *Singularitez de la France Antarctique* (1558) d'André Thevet, cosmograhe catholique et pro-Conquista espagnole, et de l'*Histoire d'un voyage faict en la terre de Brésil* (1578) de Jean de Léry, protestant calviniste et pasteur anticolonial.

André Thevet, cosmographe du roi[58], vise à totaliser les connaisances dans ses *Singularitez de la France Antarctique*[59]. Ce compte rendu humaniste et érudit fait valoir l'altérité exotique par la description encyclopédique. Au contraire, l'*Histoire d'un voyage faict en la terre de Brésil* de Jean de Léry, si appréciée par Claude Lévi-Strauss qui la considère comme "une grande oeuvre littéraire"[60], "un extradordinaire roman d'aventures" et un "bréviaire de l'ethnologue"[61], est fondée essentiellement sur le témoignage d'une aventure individuelle et sur l'observation sur le terrain. L'*Histoire*

---

[56] Voir l'étude de Frank Lestringant, *Le Huguenot et le sauvage*. Et l'article de Michel Jeanneret, « Léry et Thevet : comment parler d'un monde nouveau ? », *D'Encre de Brésil, Jean de Léry, écrivain*, p. 109-126.

[57] Tentative de colonisation française au Brésil qui se termina en échec (1555-1560) à l'entrée de la baie de Rio de Janeiro avec la construction du Fort Coligny sur l'actuelle Ilha de Villegagnon, autrement dit la "France Antarctique". André Thevet accompagna Villegagnon "vice-roi" d'Amérique, et y demeura du 15 novembre 1555 au 31 janvier 1556. *Les Singularitez de la France Antarctique* sont le compte rendu de ce voyage. Par contre, Jean de Léry, en compagnie des quatorze calvinistes "genevois", arriva à Guanabara (Rio de Janeiro) le 7 mars 1557 et en repartit le 4 janvier 1558. Son compte rendu du voyage, l'*Histoire d'un voyage faict en la terre de Brésil*, écrit sur une commande par les représentants huguenots genevois, a été publiée après un long acheminenent et bien des péripéties.

[58] De Henri II à Henri III pendant le règne des quatre derniers rois valois.

[59] En effet, l'ouvrage est bricolé et compilé en grande partie par son nègre Mathurin Héret. Sur ce point, voir Frank Lestringant, *Le Huguenot et le sauvage*, deuxième éditon, p. 41-42.

[60] Le voyage de Léry est entré dans la collection "Le Livre de poche" en 1994 : cela ressemble à une sorte de réhabilitation d'une œuvre tombée dans l'oubli. Et le sous-titre d'un recueil des études est lui aussi significatif : *D'Encre de Brésil : Jean de Léry, écrivain* (Paradigme, Orléans, 1999).

[61] À propos de ces appréciations, voir « un entretien avec Claude Lévi-Strauss », *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, Le Livre de poche, 1994, p. 5-14.

d'un voyage de Léry a connu, du vivant de l'auteur, un succès considérable à l'échelle européenne à tel point que six éditions françaises sont parues[62] ainsi que deux éditions latines, éclipsant ainsi son *Histoire memorable de la ville de Sancerre* (1574) et l'oeuvre de Thevet, en particulier, *Les Singularitez de la France Antarctique* (1557) et *La Cosmographie universelle* (1575). Le voyage de Léry, écrit avec un regard tout à fait nouveau à la fois rétrospectif et critique[63], publié vingt ans plus tard après son retour de la France Antarctique en 1558, tente de faire un inventaire méthodique[64] des choses vues et préfigure une forme d'ethnographie comparée. Ce récit ne sera pas seulement le prércurseur des récits de Mission du siècle suivant, mais aussi une référence importante de nombreux écrivains[65] des deux siècles suivants. Il est à l'origine du mythe du Bon Sauvage. L'*Histoire d'un voyage* de Léry se termine sur "un échec misérable qui a mis fin aux charmes du mythe de la Terre Promise"[66], à propos de l'implantation d'une colonie. En un sens, c'est aussi un récit d'apprentissage fondé sur une aventure vécue[67] constituant un long détour. Dans un style simple et naïf, le voyage de Léry est marquée par son écriture autobiographique et apologétique. Léry donne à son aventure

[62] 1578, 1580, 1585, 1594, 1599-1600, 1611. Sur l'évolution au fil des éditions de l'ouvrage, voir Frank Lestringant, *op. cit.*, p. 83-84.

[63] Dans l'*Histoire d'un voyage*, Claude Lévi-Strauss relève surtout "la fraîcheur du regard" qui enchante et séduit immédiatement le lecteur. À travers ce regard, le passé lointain des rivages de la France Antarctique est ressuscité "comme de la sorcellerie" au présent et devant les yeux en abolissant la distance géographique de dix mille kilomètres entre le Brésil et la France et la distance temporelle de quatre siècles. Voir l'entretien « Sur Jean de Léry », Jean de Léry**,** *op. cit.*, p. 6-7.

[64] Le répertoire de Léry est systématique en comparaison de l'inventaire de Thevet, marqué par un collecte maximale, fait d'une façon plutôt désordonnée, des singularités exotiques.

[65] Un écho direct se trouve chez Montaigne dans l'essai "Des Cannibales" en 1580. Léry influence également John Locke, Pierre Bayle, l'abbé Prévost, l'abbé Raynal, Diderot et Rousseau. Notamment Claude Lévi-Strauss est un grand admirateur de Léry.

[66] Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 105.

[67] L'aller de trois mois et le retour de cinq mois sont marqués par la tempête, le naufrage et la famine. On peut citer notamment l'épisode de la véillée d'un rite de cannibale.

personnelle un statut scientifique et historique pour la connaissance du Nouveau Monde, basé sur l'ethnographie comparée entre l'Europe et le Brésil.

À la fin de ce même siècle, avec Michel de Montaigne naît un voyage moderne. Ce n'est plus le voyage de découverte et d'expédition ni le voyage de mission ni le pélerinage traditionnel, mais un voyage pour le voyage à la recherche d'un moi total, physique et moral, une expérience pratique ayant sa fin en soi[68]. Montaigne voyage de juin 1580 à novembre 1581[69] en France, en Suisse, en Allemagne, en Autriche et en Italie : d'une part, il tente ce voyage en vue d'une thérapie contre la gravelle, une maladie héréditaire dont il est affecté, d'autre part, juste après la publication de ses *Essais* en 1580, son désir de voyage à la recherche d'une "diversité de mœurs" semble dériver de l'ennui des "servitudes domestiques" et des "devoirs de l'amitié maritale" selon le chapitre « De la Vanité » de ses *Essais*. Le manuscrit[70] du *Journal du voyage*, sous forme de notes, a été redécouvert en 1770, c'est-à-dire à peu près deux siècles plus tard, et publié en trois versions différentes en 1774. L'ouvrage est rédigé en français et en italien[71] par l'auteur des *Essais* et par son secrétaire anonyme[72] : il s'agit d'un journal à deux voix autonomes. Ces notes n'étaient pas à l'origine destinées à la

---

[68] Dans ses *Essais* (III, 9), Montaigne qualifie le voyage de meilleure école à former la vie.

[69] Le voyage de Montaigne a certes un aspect d'exil intellectuel volontaire dans la période des guerres de Religion. Montaigne passe par le siège de La Fère (Aisne) contre le parti huguenot en juillet 1580 avant d'entamer le voyage vers l'Italie. Sur l'itinéraire du voyage, voir « Calendrier et itinéraire du voyage », *Journal de voyage de Michel de Montaigne*, édition de François Rigolot, PUF, 1992, p. 325-333.

[70] Le manuscrit découvert au château de Montaigne par l'abbé Joseph Prunis a disparu pour des raisons inconnues peu après le dépôt à la Bibliothèque Royale et demeure encore introuvable depuis le XVIII[e] siècle. De même, les copies qui en avaient été faites ont elles aussi toutes disparu. Cependant, celle du chanoine Guillaume-Vivien Leydet, faite en 1771, a été retrouvée en 1980 par François Moureau.

[71] Le journal rédigé en italien par Montaigne, à partir de son séjour aux Bains de Lucques jusqu'aux pays où l'on parle français (la frontière du mont Cenis), occupe environ 30% de l'ouvrage. Le penchant au bilinguisme est interprété par "une forme de la soif de diversité" liée à son goût ludique. Voir Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 116.

[72] Le journal tenu par le secrétaire jusqu'au premier séjour à Rome.

publication, donc leur style n'est pas aussi élaboré que celui des *Essais* : Montaigne écrit comme il parle. Il voyage suivant son humeur, la preuve en est que son itinéraire allant de France en Italie ne suit pas la trajectoire la plus rapide, mais trace une ligne courbe faisant un détour. En un sens, la façon dont Montaigne voyage préfigure celle du voyageur fantaisiste à l'époque romantique. De plus, ce voyage de santé, écrit sous forme de journal intime avant la lettre, est balisé par les stations d'eaux thermales, où Montaigne cherche un traitement efficace pour sa maladie. Ainsi, son journal de voyage est proche, d'une part, d'un dossier médical, et d'autre part d'un guide des stations thermales. La seconde partie du journal tend notamment à se transformer en bulletin de santé, où Montaigne note méticuleusement jusque dans les moindres détails les changements de son corps et de ses humeurs. Contrairement au voyage traditionnel, le *Journal de voyage* de Montaigne désacralise et désymbolise l'itinéraire parcouru[73]. "En effet, étant donné que le journal de Montaigne n'a rien de commun avec le journal de type géographique et nautique et qu'il ne veut pas être non plus un itinéraire artistique, il ne saurait prétendre aux titres de noblesse du genre. C'est pourquoi il apparaît comme le premier récit de voyage « moderne » du XVI^{e} siècle"[74].

Avec un Montaigne égotiste[75] peintre de lui-même et un Léry à la fois écrivain autobiographique et ethnographique, apparaissent un nouveau discours et un nouveau voyageur qu'on ne peut rencontrer dans le voyage traditionnel. C'est la naissance du voyageur fantaisiste ou ethnographe, dont le regard introspectif reflète le vécu personnel. Ainsi, ce nouveau voyageur anticipe le voyageur savant ou le voyageur littéraire.

---

[73] On retrouve le même processus dans le *Voyage de Chapelle et Bachaumont.*

[74] Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 114-115.

[75] "On n'y voit que Montaigne, il n'est parlé que de lui ; tous les honneurs ne sont que pour lui ; ses compagnons de voyage, à l'exception de M. d'Estissac, ne sont ici presque pour rien ; il semble enfin voyager seul, et pour lui seul." (« Discours préliminaire » de Meunier de Querlon), Michel de Montaigne, *Journal de voyage*, Gallimard, 1983, p. 45.

3) Diversification du modèle de voyage

Compte tenu de l'évolution historique et statistique, le récit de voyage se développe considérablement au fil des siècles, au niveau de la quantité des publications. Geoffroy Atkinson compte, pour le XVI^{e} siècle, dans un seul domaine français, 524 titres de récits de voyages[76], conséquence des premiers grands voyages d'exploration. Au XVII^{e} siècle ce chiffre double, tant le genre connaît une vogue remarquable. La croissance en nombre de publications du récit de voyage n'est pas indifférente à la politique d'expansion commerciale et diplomatique de Colbert sous Louis XIV. Le pouvoir utilise même le récit de voyage d'une manière propagandiste "pour stimuler chez les Français le goût du risque et l'esprit d'aventure"[77]. Dans ce contexte, la traduction et la compilation des relations étrangères se multiplient en même temps que la publication de la relation de voyageurs français. "La bibliographie en six volumes publiée entre 1806 et 1808 par Boucher de la Richarderie comprend 5562 titres d'ouvrages de voyage. Parmi ces ouvrages, 3540 ont été publiés au XVIII^{e} siècle, 1566 au XVII^{e} siècle et 456 au XVI^{e} siècle. Si on compare ces données à celles de la Bibliothèque nationale de France, on constate que la production d'ouvrages de voyage n'a cessé d'augmenter jusqu'au XIX^{e} siècle : 7993 ouvrages, [...] ont été publiés de 1800 à 1900"[78]. Sur le plan de la production de récits de voyage, le point culminant est atteint entre 1831 à 1842.

Parallèlement au voyage réel, le voyage imaginaire croît rapidement en quantité aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Aussi s'estompe la distinction entre le récit de voyage et le roman de voyage. Sa topographie devient également ambivalente dans la mesure où le récit de voyage se situe entre histoire et roman.

---

[76] Voir Roland Le Huenen, *art. cit.*, *Les Modèles du récit de voyage*, 1990, p. 11-12.

[77] Jacques Chupeau, « Les récits de voyage aux lisières du roman », *RHLF*, N^{o} 3-4, 1977, p. 538.

[78] Anne-Gaëlle Weber, *À beau mentir qui vient de loin*, p. 19.

L'essor du voyage de mission, de commerce et d'instruction est un des phénomènes les plus saillants dans le récit de voyage au XVII[e] siècle. La Compagnie française des Indes orientales, fondée en 1663, joue un rôle capital dans l'avènement des voyages au long cours. L'accroissement considérable de la production de récits de voyage est étroitement lié à deux facteurs parallèles : la naissance de la presse[79] et la mode des Salons littéraires. Les deux phénomènes mettent le récit de voyage à la mode en associant la culture savante à la culture littéraire. Ainsi, le récit de voyage entre dans le programme de presse et fait aussi l'objet des conversations de salon.

Dans l'écriture du voyage, on peut noter l'apparition, vers le milieu du siècle, d'un nouveau phénomène, celui de la forme épistolaire, parallèlement à d'autres genres et à la mode d'une culture épistolaire de salon et de cour dans la seconde moitié du siècle. Rappelons que la lettre était la forme de prédilection de compte rendu des missionnaires. Les destinataires sont homogènes et restreints, tant pour la lettre de mission que pour la lettre de salon. Dans certains cas, la lettre se caractérise par un mélange de vers et de prose. Citons la *Relation d'un voyage en Limousin* de La Fontaine, et le *Voyage d'Encausse* de Chapelle et Bachaumont, plus connu sous le titre du *Voyage de Chapelle et Bachaumont*. Les deux voyages relèvent du petit voyage badin, bien différent du grand voyage prétentieux.

La Fontaine accompagnant son oncle en exil à Limoges, rédige dans le moment même sa *Relation d'un voyage de Paris au Limousin*[80] entre août et septembre 1663. L'itinéraire de Clamart à Limoges a pour étapes Orléans, Blois, Amboise et Richelieu où il atteint son point culminant. La *Relation*, dont la destinataire est la femme de l'auteur, se compose de six lettres en vers et en prose. Ici, les étapes parcourues peuvent se lire comme un espace mythique, et le mélange du vers et de la prose comme le

[79] *Mercure François*, *Gazette de France*, *Mercure Galant*, *Journal des Sçavans*, etc.

[80] La publication tardive de la *Relation* en 1729, est en rapport avec les affaires de la chute de Nicolas Fouquet, arrêté en 1661 à Nantes ; celui-ci était le protecteur de La Fontaine.

symbole d'une alliance de l'idéal poétique et de la réalité prosaïque. De même, "les petites aventures ou anecdotes galantes servent à structurer la succession des lieux parcourus et à éveiller l'intérêt"[81]. Ainsi, un petit voyage vers le centre de la France acquiert une dimension symbolique et mythique.

Le *Voyage de Chapelle et Bachaumont*, en vers et en prose, attire l'attention tant sur le plan formel de la lettre que par la modernité du sujet[82]. Écrit en 1656 et publié en 1663, il remporte un grand succès, au point de donner lieu à une trentaine de rééditions jusqu'au XVIII^{e} siècle. La lettre, destinée à deux frères "Messieurs les aînés Broussins"[83] semble avoir été rédigée pendant le voyage, comme un journal. Tout au long du récit, le vers alterne avec la prose. Cette lettre familière adressée à deux confidents porte tous les indices épistolaires : signature des deux épistolaires, lieu de rédaction, destinataires, date et adresse[84]. Chapelle et Bachaumont, les deux amis parisiens, partent ensemble en voyage en 1656, sous prétexte d'une cure aux eaux d'Encausse situé à la Haute-Garonne. Leur voyage, égrené de visites gastronomico-mondaines, est rempli de menus détails quotidiens, se substituant ainsi à la description de l'itinéraire et des villes d'étape. Celle-ci se réduit tout au plus à des esquisses s'il en est besoin, si bien que les visites mondaines remplacent celles de monuments et de curiosités.

Chapelle et Bachaumont, deux esprits satiriques et burlesques, s'entendent fort bien au point de confondre leurs plumes. Les deux compagnons rédigent la relation en commun en déclarant solennellement à l'épître liminaire leur collaboration ; il est difficile de déterminer ce qui revient à chacun.

---

[81] Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 228.

[82] Daniel Sangsue tient ce récit de voyage pour l'origine du « voyage humoristique ». Voir son arcticle, « Le récit de voyage humoristique (XVII^{e}-XIX^{e} siècles) », *RHLF*, 2001, n^{o} 4, p. 1138.

[83] Les deux auteurs précisent à la fin de la lettre quels en sont leurs déstinataires.

[84] Leur lettre se termine ainsi : "À Messieurs les aisnez Broussins. / Chacun enseignera la ruë, / Car leur demeure est plus connuë / Aux Marests que les Capucins."

Le récit de voyage écrit de concert par les deux auteurs nous inspire une brève comparaison avec *Par les champs et par les grèves* de Flaubert[85] et Du Camp. Contrairement au *Voyage d'Encausse*, où ne se distinguent pas les contributions de chacun des auteurs, *Par les champs* est écrit à tour de rôle par les deux amis. Ainsi, Flaubert écrit les chapitres impairs, et Du Camp, les chapitres pairs. Le *Voyage de Chapelle et Bachaumont* est une lettre à deux mains et à deux plumes conjointes et confondues, indistinctes. À l'inverse, *Par les champs* est un voyage à deux voix autonomes qui ne se superposent jamais, comme dans le *Journal de voyage* de Monataigne. Le cas de Thevet est encore particulier. Bien que *Les Singularitez de la France Antarctique* reposent sur son voyage réel au Brésil, c'est non seulement une compilation de nombreux textes antérieurs, mais encore une œuvre à plusieurs mains[86]. Dans cette perspective, il est intéressant de constater que les écrivains voyageurs du XIX^{e} siècle partent habituellement en voyage avec un compagnon, l'évoquent ou le nomment explicitement dans leurs récits ; tel est le cas bien connu du voyage en Orient (1849-1851) de Flaubert et Du Camp. En revanche, Joseph de Fonfride, compagnon de voyage de Nerval, est complètement effacé dans le *Voyage en Orient*[87].

Chapelle et Bachaumont relatent leur voyage dans le sud de France, non pas selon leur itinéraire parcouru, mais selon leur humeur avec "une attitude cavalière à l'égard des villes qui ne lui plaisent pas"[88]. Leur manière galante, badine et nonchalante, et leur caractère simple, naïf et railleur sont les traits essentiels de la figure du voyageur

---

[85] Flaubert fait référence, dans les premières pages du 1er chapitre, au *Voyage de Chapelle et Bachaumont* comme modèle du récit de voyage. "Aurions-nous les charmantes pages de Chapelle, et de Bachaumont, si au lieu de s'en aller de province en province, portés dans les lourdes voitures de leurs amis, M.M. les gouverneurs et les fermiers, ils eussent été entraînés sur un chemin de fer, ou dans un bateau à vapeur ?" Flaubert et Du Camp, *Par les champs et par les grèves*, Droz, 1987, p. 86.

[86] De même, les voyages de Tavernier et Chardin sont rédigés de seconde main. Dans *Le Devisement du monde* de Marco Polo, celui-ci est le héros tandis que le rédacteur est Rusticello.

[87] Voir Lise Schreiber, *Seul dans l'Orient : les voyages de Nerval et Du Camp*, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

[88] Daniel Sangsue, *art. cit.*, *RHLF*, 2001, n^{o} 4, p. 1146.

moderne « humoristique ». Désinvoltes et peu sérieux, ils ne pensent qu'à s'amuser et même ne se soucient guère des mésaventures qui leur arrivent. Ainsi, leur manière de voyager annonce déjà le voyageur fantaisiste du XIX^e^ siècle. Chapelle et Bachaumont se déplacent à leur guise, selon leur humeur, sans préalablement fixer un itinéraire ni un but à leur voyage. Ils font volontairement abstraction de ce qui les ennuie, tandis qu'ils font des digressions s'agissant de ce qui leur plaît. Leur style, l'alternance de prose et de vers[89], est sans grande recherche rhétorique et poétique, et caractérisé par un ton léger, humoristique et ironique, malgré la souplesse épisodique de leur prose improvisée et leur vers rythmique.

Le voyage de Chapelle et Bachaumont est aussi le voyage en province. Cette excursion locale et modeste contraste avec le grand voyage et ses prétentions. L'apparition du voyage badin caractérisé par un petit circuit, à un siècle où sont demeurent toujours très présents le périple d'exploration et le grand voyage missionnaire, est frappante. Par le trajet et l'art de voyager, le *Voyage d'Encausse* assure la transition entre le voyage classique et le voyage romantique.

« Le grand voyage du commerçant-négociant »

À partir de Marco Polo, en passant par les XV^e^ et XVI^e^ siècles, au XVII^e^ siècle le protagoniste du voyage apparaît "en tant qu'aventurier et explorateur"[90], paré de "l'ennoblissement idéologique de l'aventure commerciale"[91]. À la fin du XVII^e^ siècle, le marchand est la figure dominante du voyageur. Il voyage non seulement comme négociant, mais aussi en tant que diplomate ou commissaire de la cour. En outre, écrire

[89] Les vers burlesques sont tous en octosyllabes à l'exception de deux vers en alexandrins, et se caractérisent par de fréquents rejets et contre-rejets. Mais les auteurs se bornent à une versification habile du discours courant. La prose spontanée apparaît une improvisation de la conversation familière, galante et badine. Voir « Introducction » d'Yves Giraud, Chapelle et Bachaumont, *op. cit.*, p. 20-21.

[90] Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 134.

[91] *Ibid.*

une relation du voyage permet à un marchand d'accéder au rang de "chevalier du commerce"[92], voire d'homme de lettres. Cependant, les registres du récit se diversifient au sein des voyages du marchand. Tavernier se préoccupe de la description objective du domaine commercial. En revanche, le voyage de Chardin se rapproche d'une aventure personnelle et revêt une dimension autobiographique. Le voyage de Bernier a encore des traits du voyage érudit et savant.

Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689) parcourt la Turquie, la Perse et l'Inde pendant quarante ans. Dans ses *Six Voyages de Jean-Baptiste Tavernier Écuyer Baron d'Aubonne en Turquie, en Perse, et aux Indes…*(2 vol., Paris, 1679), il relate ses expériences de négociant-joailler en diamants et en orfèvrerie en prévilégiant la perspective commerciale. *Six Voyages,* compte rendu mi-commercial, mi-diplomatique, eurent un grand succès au point d'être réédités à plusieurs reprises jusqu'en 1724 et d'avoir été traduits en anglais, en allemand et en italien. Comme l'implique le titre, l'auteur de *Six Voyages* est un exemple d'ascension sociale de l'époque. Son statut initial de marchand voyageur-aventurier se transforme progressivement en celui de négociant, diplomate, voire écrivain. Toutefois, il n'a pas écrit lui-même son voyage, la rédaction est de seconde main, faite par un certain Chappuzeau, de sorte que le souci d'objectivité et de vérité l'emporte sur la subjectivité du moi existentiel. L'utilité générale de renseignements domine les aventures et anecdotes. *Six Voyages* donnent l'impression d'être non pas une "aventure de plusieurs voyages consécutifs", mais "un guide bien ordonné"[93].

Jean Chardin (1643-1713) effectue en 1671 son second grand voyage avec son compagnon et associé, un certain Raisin, en Turquie, en Géorgie, en Arménie et en Perse, probablement jusqu'à la fin 1677. Ses *Voyages de monsieur le chevalier Chardin*

[92] *Ibid.*

[93] *Ibid.*, p. 148.

en Perse et autres lieux de l'Orient[94] ne relatent pas son premier voyage de jeunesse, entrepris à l'âge de 22 ans, de la fin 1664 au printemps 1670. Comme Tavernier et d'autres voyageurs illustres, Chardin a un rédacteur, l'académicien Charpentier. Cependant, il écrit sa relation d'une manière subjective sur la base de son journal de voyage, à la différence de Tavernier qui compile systématiquement ses différents voyages. Chardin s'intéresse aux coutumes et aux mentalités des sociétés archaïques, alors que Tavernier se concentre sur la description objective des faits en écartant l'autre et la couleur locale. Dans la manière de relater, Tavernier peut être comparé à Thevet, et Chardin à Léry. Chardin parle "non seulement des petits incidents et accidents, des problèmes et des périls qui menacent le voyageur en Orient, mais aussi et surtout de ses réactions psychologiques et de ses sentiments"[95]. Son récit de voyage prend la dimension d'une autobiographie proche des mémoires. Le vécu personnel et la sensibilité du moi font partie des éléments les plus importants dans la narration. Par exemple, l'anecdote, jusqu'ici considérée comme un élément secondaire et subordonnée à la description, est grandement mise en valeur. D'un autre côté, abstraction faite de son aventure personnelle, Chardin garde toujours mesure et rigueur dans sa description ethnographique de la Perse. C'est surtout dans la descripton d'Ispahan, fondée sur une enquête personnelle et faisant référence à des auteurs persans, que se dégagent ses efforts d'objectivité. En ce sens, les *Voyages* de Chardin, qui se distingue de la relation classique, font la jonction entre le voyage commercial et le voyage scientifique et préromantique des Lumières.

---

[94] Publié pour la première fois sous le titre du *Voyage de Paris à Ispahan* à Londres en 1686, en un volume, puis en édition augmentée à Amsterdam en 1711, l'ouvrage eut une nouvelle édition hollandaise en 1735. Cette dernière sera la base de *Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient* publiés par L. Langlès à Paris en 1811.

[95] Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 156. Les aspects psychologiques du voyage de Chardin annoncent celui de Challe.

Toujours dans la grande lignée des grands voyageurs négociants sous Louis XIV, Paul Lucas (1664-1737) laisse le récit de trois grands voyages effectués au Proche-Orient[96]. Sa carrière est atypique par rapport aux autres grands voyageurs de l'époque. Négociant promu au rang d'érudit, il fournit un exemple extraordinaire d'une ascension à la fois sociale et littéraire. Paul Lucas débute sa carrière comme négociant de joaillerie à Constantinople, en Syrie et en Égypte, devient condottiere de Venise, et revient en France en 1696. Dès lors, il voyage en tant qu'archéologue et explorateur en Égypte et au Proche-Orient, à Ispahan et à Bagdad. En 1705, il part comme médecin et antiquaire en voyage de "mission" au Levant "par ordre du Roi"[97]. Ayant obtenu en 1708 le brevet d'antiquaire de la part du Louis XIV, il accomplit deux nouveaux voyages au Proche-Orient en 1714, puis son dernier voyage en 1723. Sa région préférée est l'Égypte, surtout la Haute Égypte, qui fait "l'objet d'une véritable recherche et découverte spirituelles"[98]. Ainsi, Paul Lucas devient précurseur de l'archéologie égyptienne. Ses voyages sont caractérisés par la combinaison d'une aventure autobiographique et d'un enthousiame pour la recherche, de ce fait, "l'aventure individuelle est conjuguée avec l'aventure intellectuelle et érudite"[99].

Il faut relever aussi un autre phénomène remarquable du siècle : l'avènement du discours érudit et savant. Y contribuent une presse érudite, par exemple le *Journal des Sçavans*, le Cabinet des Curiosités du Roi, la Bibliothèque Royale et les Académies Royales. Ces derniers forment, avec le Jardin des Plantes et l'Observatoire, de véritables

---

[96] Le *Voyage dans le Levant, en Égypte et en Turquie* de 1704-1705, le *Voyage dans la Grèce, l'Asie Mineure, la Macédonie et l'Afrique*, de 1712 et le *Voyage fait en 1714, dans la Turquie, l'Asie, Sourie, Palestine, Haute & Basse Égypte*, de 1719.

[97] Le but de voyages était de collecter "un grand nombre de Medailles, de Pierres gravées, de Manuscrits anciens, & d'autres curiositez utiles, qui ont trouvé place dans le Cabinet & dans la Bibliothèque de VOTRE MAJESTE" (*Voyage dans la Grèce*, t. I, «Épître »). Cité par F. Wolfzettel, *op. cit.*, p. 163.

[98] *Ibid.*, p. 164.

[99] *Ibid.*, p. 163.

centres culturels et scientifiques. Le voyage de type érudit est censé réaliser l'idéal classique, celui de l'honnête homme. Friedrich Wolfzettel nomme ce type de voyage de la seconde moitié du XVII[e] siècle le « voyage véridique et complet » par comparaison avec le « voyage savant et érudit » des Lumières[100]. Les voyageurs complets, ceux qui ont reçu une solide formation scientifique, sont la plupart médecins, naturalistes, antiquaires, historiens, géographes et archéologues. Leurs voyages sont marqués par une recherche géographique méthodique et une observation ethnographique des pays lointains, en particulier de la Perse, l'Inde et le Siam.

Un autre phénomène à retenir est celui de la vogue du voyage d'instruction et du voyage pédagogique, qui d'ailleurs va de pair avec l'essor du roman pédagogique, comme *Les Aventures de Télémaque* (1699) de Fénelon. Basé sur une érudition dans la lignée humaniste, le voyage d'instruction a pour but de donner au lecteur le plus d'informations possibles sur tous les sujets, en les abordant avec un esprit critique. Ce genre de « voyage culturel » est structuré par un canon de connaissances, par conséquent l'itinéraire passe par les grands centres culturels et culmine à Rome, "centre incontesté de la peinture, des arts plastiques et de l'architecture"[101]. Ainsi, les étapes à parcourir et les faits à connaître y sont préalablement fixés : visites obligées des monuments, oeuvres d'art à voir, initiation à l'histoire, aux moeurs et à la vie culturelle, voire le monde à fréquenter. L'Italie constitue le centre d'intérêt par excellence en raison de sa richesse culturelle, littéraire et artistique, quand la France, la Suisse, l'Allemagne et d'autres pays ne sont que des compléments. Dans ce contexte, la vogue du voyage d'Italie se prolonge jusqu'au siècle suivant. Le *Nouveau voyage d'Italie* de Maximilien Misson et le *Nouveau voyage d'Itale* de François Deseine ont joué un grand rôle. Le « Grand Tour », concept typiquement anglais, est une variante du voyage

[100] On peut citer comme grands voyageurs véridiques et complets Paul Lucas, Jacob Spon, Joseph Pitton Tournefort, Jean Thevenot, François Bernier.

[101] Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 214.

d'instruction. Le canon du « Grand Tour » peut être résumé ainsi : itinéraire préétabli, visites obligées, curiosités à voir, bonne société à fréquenter. L'itinéraire principal du « Grand Tour » est composé du Nord de la France, avec Paris et Versailles, de la Hollande, des Pays-Bas, de la Rhénanie, des grandes villes du sud de l'Allemagne, de nombreuses villes d'Italie dont Rome et Naples[102], villes indispensables. Le parcours est jalonné par des arrêts plus ou moins longs dans les principaux centres culturels, le séjour à Rome étant le plus long, car cette ville est considérée comme le sommet incontournable de la culture mondaine. Dans le « Grand Tour » européen, à mesure que l'accent est mis sur l'inventaire des richesses culturelles et artistiques, l'Italie devient un véritable but de voyage par son importance artistique, littéraire et culturel[103]. En fait, le « Grand Tour » n'est autre qu'"un type spécial du voyage d'Italie"[104]. L'essentiel du voyage d'instruction consiste à inculquer le savoir d'un guide responsable à son disciple, de lui donner des connaissances conformes au but pédagogique, non de lui permettre de découvrir par lui-même ni de porter un regard frais sur ce qu'il rencontre. Par conséquent, il n'est pas facile de distinguer le récit de voyage du guide de voyage.

Le récit de voyage de ce siècle se présente sous forme de journal de voyage, compte rendu du missionnaire, rapport du diplomate, carnet de route du savant... La majorité des voyageurs du XVII^{e} siècle étaient de confession protestante. Le voyage de missionnaire est un des phénomènes les plus saillants du XVII^{e} siècle, en particulier la mission en Extrême-Orient[105] et au Canada. Les comptes rendus des missionnaires sont

[102] Le « Grand Tour » se termine dans certains cas à Naples d'où on rejoint par mer le point de départ.

[103] La connaissance obligatoire des arts et des lettres, héritée de l'humanisme, s'adapte aux besoins de l'instruction de la jeunesse aristocratique.

[104] Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 214.

[105] La Société des Missions Étrangères fondée en 1659 et la Compagnie des Indes jouent un grand rôle pour les missions en Extrême-Orient avec l'aide de la politique du pape Clément IX et de la

écrits sous forme de “missives ou rapports annuels à leur maître, telles que les missives adressées par François Xavier à son « prévôt » Ignace Loyola”[106]. La missive de missionnaire a pour but la propagande, en outre son discours est étroitement lié au discours colonial dans le Nouveau Monde[107].

Aux XVI[e] et XVII[e] siècles, l’intérêt des relations de voyage consiste essentiellement dans la stimulation de la curiosité et la fourniture d’informations utiles. Le style naïf non élaboré y domine. Par ailleurs, certains voyageurs de ces époques ne sont pas des auteurs reconnus, mais plutôt des voyageurs professionnels « par l’ordre du roi » ayant un but spécifique préétabli : marins, marchands, diplomates, missionnaires, etc. La majorité des voyageurs n’ont donc ni talent ni formation littéraires. C’est pour cette raison que la rédaction du voyage est souvent conifée à un tiers professionnel, notamment celle des voyages de marchands, presque toujours de seonde main. Les voyageurs professionnels, relateurs selon François Moureau, n’ont pas encore pris conscience de l’aspect littéraire.

Le récit de voyage de ces époques est généralement rédigé sous la forme d’un journal au style naïf, censé garantir la véracité des faits rapportés. Outre l’utilité documentaire pour les pays lointains, le récit de voyage faisait tout de même office d’oeuvre de divertissement comme object de lecture. Ainsi, l’exactitude des descriptions, l’attrait de l’aventure et l’agrément de la simple vérité constituent une poétique du voyage du XVII[e] siècle. C’est de là que proviennent les trois principes suivants : faire voir, faire vivre, faire vrai[108].

---

diplomatie colbertiste sous Louis XIV. Ainsi, les missions sont intimement liées aux rapports commerciaux et diplomatiques.

[106] Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 167.

[107] “Les deux noms de Samuel de Champlain et de Marc Lescarbot dominent les débuts de la recolonisation de la Nouvelle France après les échecs du siècle précédent.” *Ibid.*, p. 172.

[108] Voir Jacques Chupeau, « Les récits de voyage aux lisières du roman », *RHLF*, mai-août 1977, p. 541.

En somme, le récit de voyage du siècle classique évolue en même temps dans deux directions. Le versant autobiographique se renforce par l'introduction d'anecdotes quotidiennes et d'aventures vécues, bien que le moi subjectif ne parvienne pas au moi sensible préromantique du siècle suivant. Le versant véridique et objectif se développe plus nettement qu'au siècle précédent, sans pour autant atteindre un degré de vérité objective équivalent à celui du voyage scientifique des Lumières. Dans cette perspective ce siècle se situe à une période intermédiaire entre la Renaissance et les Lumières.

4) Prise de conscience du littéraire

Deux discours opposés coexistent et s'influencent au cours du XVIII[e] siècle : l'un discours subjectif et sentimental et l'autre objectif et scientifique. De cette manière, le roman et le voyage se développent respectivement, s'influencent réciproquement. "L'un contenant des éléments de l'autre, le roman évolue vers le réel, le concret, vers les faits vérifiables, et la relation de voyage vers la narration sentimentale, vers l'autobiographie, vers la fiction littéraire"[109].

Il est nécessaire de faire une remarque spécifique concernant la fin de l'âge classique, c'est-à-dire la période à cheval sur deux siècles et couvrant environ un demi-siècle[110]. Cette période charnière correspond à peu près à la fin du règne de Louis XIV et à la Régence (1715-1723). Selon Paul Hazard, elle est marquée surtout par « la crise de la conscience »[111] liée à la crise financière et à celle des valeurs du monde classique. À

---

[109] Hermann Harder, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Slatkine, Genève, 1981, p. 73.

[110] René Démoris délimite la période entre 1680 et 1728 dans son *Roman à la première personne : du classicisme aux Lumières* (Droz, Genève, 2002), et Jean-Michel Racault choisit la période 1676-1726 dans son article consacré à l'étude du voyage imaginaire à la fin de l'âge classique (Jean-Michel Racault, « Les jeux de la vérité et du mensonge dans les préfaces des récits de voyages imaginaires à la fin de l'Age classiques (1676-1726) », *Métamorphoses du récit de voyage*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1986, p. 82-109).

[111] Voir Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Fayard, 1961.

l'époque, le lecteur exige de plus en plus l'authenticité du récit en raison d'une méfiance à l'égard du genre romanesque ; il s'agit aussi de la crise du genre romanesque[112]. Le lectorat tend à identifier la fiction au mensonge. En revanche, le goût du vrai du lecteur conduit les formes narratives dans la direction du procédé réaliste. Dès lors, mémoires, récits de voyage, romans à la réaliste à la première personne se multiplient parallèlement au déclin du roman idyllique, galant et héroïque. En réalité, au XVIII^{e} siècle, le récit fait par un je-narrateur exige d'être considéré comme authentique, de sorte que, dans de telles circonstances, la forme de la lettre et celle du journal sont à la mode. Et la vogue de la relation de voyage est en rapport étroit avec l'exigence croissante de vérité documentaire. De même, le genre romanesque se sert de plus en plus des techniques narratives réalistes. Ainsi, parfois le roman a recours à une correspondance authentique mais déguisée, et il arrive qu'une pseudo-autobiographie soit écrite sous forme de mémoires camouflés. De plus, le voyage authentique et le voyage imaginaire se développent parallèlement. Entre les deux registres ont lieu le glissement du réel au fictif, et du fictif au réel. Aussi s'estompe la frontière entre récit de voyage et roman. En somme, le désir de l'authenticité aboutit sur le plan formel à l'écriture autobiographique, surtout sous les deux formes de la lettre et du journal. Sur le plan thématique, la vie privée commence à entrer dans le récit de voyage.

Au XVIII^{e} siècle, le récit de voyage fait finalement son entrée dans une dimension littéraire. Par ailleurs, la vogue est au voyage scientifique dans la seconde moitié du siècle, parallèlement à l'essor remarquable de toutes les branches des sciences naturelles. Il s'agit surtout du voyage naturaliste, associant la théorie à la pratique, qui profite d'un statut exceptionnel, inconnu à l'époque de la Renaissance et au siècle classique. Puisque notre intérêt porte principalement sur le voyage subjectif littéraire, nous sommes contraints de reléguer le voyage scientifique au second plan.

---

[112] Voir Jean-Michel Racault, *art. cit.*, *Métamorphoses du récit de voyage.*

Au XVIII[e] siècle, les auteurs de récit de voyage prennent conscience de l'intérêt des effets littéraires en associant l'élaboration du style à la composition de la narration. Au XVI[e] siècle, dans le récit de voyage, l'accent est mis sur l'utilité de l'information, et le style simple l'emporte sur le style soigné. De même, au XVII[e] siècle, le style naturel est continuellement apprécié du lecteur de voyages en raison de son goût pour la vérité et de sa méfiance envers le style littéraire soigné. La sincérité du voyageur et l'authenticité du récit sont considérées comme des éléments plus importants que le style élaboré et l'agencement du récit[113].

Prévost et La Harpe marquent l'avènement d'un changement crucial dans l'écriture du voyage. L'*Histoire générale des voyages*, publiée en 15 volumes, chez Didot, 1746-1759, par l'abbé Prévost, a connu un grand succès. Ce n'est pas un récit de voyage vécu par l'abbé Présvost lui-même, mais une traduction, ou plutôt une adaptation d'une compilation anglaise des récits de voyage[114] : *A new Collection of voyages and travels* de Thomas Astley (1745-1747). L'*Histoire générale des voyages* est une réécriture romanesque et encyclopédique de récits de voyage antérieurs. L'écriture romanesque s'amalgame facilement à l'écriture du voyage dans le recueil de l'abbé Prévost. L'*Abrégé de l'histoire générale des voyages* (24 vol.) de La Harpe, fait d'après le modèle de Prévost, a joué aussi un rôle important dans l'établissement du caractère littéraire. Selon La Harpe, des éléments de divertissement proviennent des effets littéraires du récit, c'est-à-dire du style élaboré, du choix d'épisodes et de l'agencement du récit. Ces deux recueils jouent "un rôle particulièrement important dans l'établissement de « modèle d'écriture » pour les voyageurs et d'« horizons d'attente »

[113] Sur l'évolution stylistique et sémantique du récit de voyage du XVI[e] au XVIII[e] siècle, voir surtout « Ch. I. : Du style simple à l'« esquisse littéraire » » : Le récit de voyage du XVI[e] au XVIII[e] siècle, dans *Esquisses littéraires* de Wendelin Guentner, p. 39-61.

[114] Dans cette perspective, son titre complet nous donne un indice précis : *Histoire générale des voyages* ou *nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer ou par terre*, qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues.

pour les lecteurs de récits de voyage futurs"[115]. Du reste, "c'est au XVIII[e] siècle qu'a lieu la prise de conscience des virtualités littéraires du genre de la part des éditeurs de recueils de récit de voyage, tels La Harpe et Prévost"[116]. Par contre, rappelons que les relations de voyage du XVIII[e] siècle, époque des Lumières et de l'Encyclopédie, étaient considérées comme relevant d'une écriture documentaire, objective, impersonnelle.

Il est à noter que la seconde moitié du XVIII[e] siècle est marquée par la vogue du voyage en Italie[117], née au siècle précédent[118], d'une part, par la création de l'Académie de France en 1666, d'autre part, par la publication du *Nouveau Voyage d'Italie* en 1691 de Misson et du *Nouveau Voyage d'Italie* de Deseine en 1699[119].

La forme épistolaire est largement utilisée dans l'écriture du voyage au siècle des Lumières. Apparue au siècle précédent, elle s'épanouit désormais. L'ouvrage de référence était le *Nouveau Voyage d'Italie* de Misson, édité à sept reprises jusqu'en 1763. Toutefois, il se trouve à cheval entre une relation et un guide. Il a fait office pendant un siècle non seulement de manuel pratique pour des voyageurs en Italie, mais aussi de modèle d'écriture du voyage tant sur le plan formel que sur le plan thématique. Sa forme épistolaire des « lettres à un ami » réussit notamment à créer l'illusion d'authenticité, quoiqu'il soit évident que sa rédaction ait été postérieure au voyage. Ces « lettres à un ami » relèvent effectivement d'une pure invention. Les *Lettres familières* de Charles de Brosses s'en inspirent, y font explicitement référence. Entre les deux

---

[115] Wendelin Guentner, *Esquisses littéraires*, Nizet, 1997, p. 55.

[116] *Ibid.*, p. 30.

[117] Voir l'étude de Hermann Harder, consacrée au voyage en Italie au XVIII[e] siècle, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Slatkine, Genève, 1981.

[118] Avant Misson, Jacob Spon et Georges Wheler laissent *Le Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant* (1678). Cependant, leur voyage, consacré à l'érudition, se contente surtout de collecter le plus grand nombre d'inscriptions latines en visitant la bibliothèque, les collections de curiosités et les monuments anciens.

[119] *Voyage en Italie* (1758) de Cochin, *Voyage d'un français en Italie* (1765-1766) de Jérôme de Lalande (1769), *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile* de l'abbé de Saint-Non (paru de 1781 à 1786), et *Lettres sur l'Italie* de Dupaty (1788).

voyages, qui sont plus des compilations de guides et de livres documentaires que de vraies relations, il existe plus d'un point commun. Outre des récits digressifs insérés, se trouvent de fréquentes utilisations de dialogues et de conversations sous forme de questions-réponses. De cette manière, "le dialogue instauré avec le pays opère une véritable révolution du paradigme prépondéramment descriptif du genre et plus spécialement du Voyage d'Italie"[120]. Les successeurs du Président de Brosses se réfèrent à leur tour aux *Lettres familières* : Lalande, Duclos, l'abbé Richard, le marquis de Sade, etc.

Pour cette période, nous retenons deux voyages non seulement dans la perspective d'une excellente qualité littéraire, mais aussi sur le plan de l'écriture subjective : le *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales* de Robert Challe et les *Lettres familières* de Charles de Brosses.

« *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales* de Robert Challe »

La redécouverte de Robert Challe est une vraie révélation dans l'histoire de la littérature française. C'est un cas exceptionnel de réhabilitation d'un auteur ignoré et négligé : "Ce n'est qu'en 1959, pour le trois-centième anniversaire de sa naissance, que ses *Illustres Françaises* furent rééditées. Encore, malgré les découvertes qui avaient été faites à cette occasion, le nom de l'auteur n'était-il pas connu avec certitude. Le reste de son œuvre était à peine exploré"[121]. En outre, le mystère de l'identité de l'auteur a perduré pendant trois siècles jusqu'à ce qu'il soit percé par Jean Mesnard[122] en 1960. Il y eut quelques tentatives de redécouverte des *Illustres Françaises*, surtout celle de

[120] Friedrich Wolfzettel, *op. cit.*, p. 303.

[121] Frédéric Deloffre, « Avant-propos », Robert Challe, *Les Illustres Françaises*, Droz, Genève, 1991, p. VII.

[122] Sur la révélation de l'existence de Robert Challe et l'attribution de ses ouvrages, voir l'article de Frédéric Deloffre, « Robert Challe : profil d'une redécouverte », *Robert Challe : sources et héritages*, Peeters, Leuven, 2003, p. 1-7.

Champfleury[123] en 1857 et quelques autres dans la première moitié du XX^{e} siècle. Mais ce n'est que depuis les années 1990[124], que Challe est reconnu comme l'un des auteurs les plus intéressants et les plus géniaux de sa génération. Aujourd'hui, la découverte de nouveaux documents[125] sur Challe et son œuvre a permis d'éclairer et reconstituer son existence mouvementée de déclassé[126]. Qui plus est, plusieurs ouvrages, dont les auteurs étaient incertains, lui ont été attribués. C'est surtout le cas des *Difficultés sur la religion proposées au père Malebranche*, l'un des célèbres ouvrages clandestins de l'époque, "remarquable traité « philosophique » avant la lettre"[127].

Il est surprenant que tous ses écrits aient été anonymement publiés à l'époque, bien que son oeuvre ait connu une certaine notoriété. En outre, un manuscrit de son journal de voyage retrouvé en 1989 est signé à trois reprises « Paul Lucas », fausse signature visant à détourner l'attention du lecteur. C'est ainsi que Challe "reste très discret sur son identité réelle. Ni ses rapports sur le Canada, ni ses lettres, ni ses manuscrits, ni à plus forte raison ses livres ne sont signés"[128].

Il existe plusieurs versions de la relation de son voyage fait pendant dix-neuf mois (février 1690-août 1691). Deux versions nous sont parvenues, sur les six répertoriées : l'imprimé de 1721 et le manuscrit autographe de Munich dit *Journal à Pierre Raymond*.

---

[123] En 1857, dans son ouvrage sur *Le Réalisme*, Champfleury prétend que Challe est précurseur de Balzac.

[124] Plusieurs colloques sont été organisés : à Chartres en 1991, à Créteil en 1993, à la Sorbonne en 1996, à Ottawa en 1998 et à Louvain-Anvers en 2002. S'y ajoute un séminaire donné à Montpellier en 1995.

[125] Citons le manuscrit autographe du *Journal de voyage à Pierre Raymond* et les manuscrits olographes authentiques des *Difficultés sur la religion*, tous deux retrouvés dans la bibliothèque de Munich, respectivement par Jacques Popin et François Moureau.

[126] Challe fait une carrière descendante à l'opposé du commerçant réalisant une ascension sociale au XVII^{e} siècle.

[127] Frédéric Deloffre, « Avant-propos », Robert Challe, *Les Illustres Françaises*, Droz, Genève, 1991, p. VII.

[128] Frédéric Deloffre, « Robert Challe, romancier philosophe », *Challe et/en son temps*, Honoré Champion, 2002, p. 12.

La première version est le *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales*, composé en plusieurs temps, publié en 1721 à titre posthume, sous forme d'une édition anonyme. Dans « l'Avertissement » de l'éditeur, il est dit que le journal a été "trouvé en manuscrit dans le cabinet de son auteur, après sa mort"[129] ; de surcroît, il a été publié à La Haye par l'imprimeur Abraham de Hondt, sous la marque trompeuse de Machuel, un libraire rouenais spécialisé dans les récits de voyage. La seconde version est le manuscrit intitulé *Journal à Pierre Raymond*, un journal déguisé attribuant à un certain Paul Lucas. Finalement, il a été prouvé que le *Journal à Pierre Raymond* est la version originelle rédigée au jour le jour, entièrement de la main de Challe. "L'obsession du secret est sensible dès la rédaction du brouillon initial du voyage, dont Challe prend garde de rendre l'écriture illisible à tout autre qu'à lui-même"[130].

La longueur du *Journal à Pierre Raymond* (manuscrit) ne fait même pas la moitié de celle du Journal de voyage imprimé. Outre des décalages temporels, corrections et additions, le premier est dénué de récits romanesques, dissertations, anecdotes et histoires d'animaux, présents dans le second[131]. Le *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales* est le produit, selon l'auteur, de "la compilation des trois journaux"[132] qu'il avait antérieurement rédigés, l'un pour le ministre Seignelay, le second pour son oncle Pierre Raymond, l'autre à usage personnel. Les deux versions dont nous disposons ne se superposent guère. Un long intervalle de 30 ans sépare le brouillon initial de la version imprimée. Vu les différences et les transformations entre les deux versions, on peut dire

---

[129] Robert Challe, *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales*, t. I, Mercure de France, 2002, p. 91.

[130] François Moureau, « Chiffre et déchiffrement dans le *Journal d'un voyage aux Indes orientales* de Challe », *Challe et/en son temps*, Honoré Champion, 2002, p. 216.

[131] À propos des différences des deux versions, voir Robert Challe, « Appendice I » : Les deux versions du *Journal de Voyage*, *Journal du Voyage des Indes orientales à Monsieur Pierre Raymond*, Droz, Genève, 1998, p. 341-364.

[132] Robert Challe, *op. cit.*, p. 95.

que le *Journal* publié de 1721 est une réécriture théâtralisée[133] du *Journal* originel. “Or l’analyse comparée des deux textes prouve que la chronologie, les circonstances du voyage, l’identité même des acteurs de telle ou telle aventure narrée sont l’objet de continuelles contradictions, impossibilités, détournements”[134]. Enfin, le *Journal* de 1721 est un second voyage revécu dans l’imaginaire, voire “un vrai texte littéraire et sans doute un beau roman”[135], tandis que le *Journal à Pierre Raymond* consiste en des notes prises sur le vif au cours du voyage.

Dans la perspective autobiographique, le *Journal* de 1721 révèle beaucoup plus d’éléments personnels de l’auteur que ne le font ses propres *Mémoires* inachevés. Entre les deux ouvrages, nombre d’éléments se font écho, s’échangent et établissent une sorte de continuité : “Outre la reprise de thèmes et de citations, le *Journal* comble certaines lacunes des *Mémoires*”[136]. Au sein du journal de bord à caractère officiel, Challe intercale sous forme d’un récit digressif son journal intime qui introduit des méditations morales ou religieuses et des histoires personnelles. Ainsi, ressurgissent[137] de part et d’autre les souvenirs d’événements du passé. D’un côté, Challe répertorie en détail au jour le jour la marche du navire, les conditions météorologiques, les courants marins, les

---

[133] “Le *Journal à Pierre Raymond* comporte beaucoup moins de citations de dramaturges, qui sont la plupart généralement rééxploitées, reprécisées et développées dans le *Journal* de 1721 […]”. Sylvie Requemora, « Regarder le monde « comme un véritable théâtre » : la théâtralisation du *Journal d’un voyage fait aux Indes orientales* de Robert Challe », *Challe et/en son temps*, Honoré Champion, 2002, p. 286.

[134] François Moureau, *art. cit.*, *Challe et/en son temps*, Honoré Champion, 2002, p. 218.

[135] Jacques Popin, « Le *Journal de voyage* destiné à Pierre Raymond : écriture et réécriture », *Autour de Robert Challe*, Honoré Champion, 1993, p. 62.

[136] Gaëlle Fourès, « Échos politiques et diplomatiques dans le *Journal d’un voyage fait aux Indes orientales* et dans les *Mémoires* », *Robert Challe : sources et héritages*, Peeters, Leuven, 2003, p. 253.

[137] Par exemple, lorsqu’il s’agit d’établir une comparaison de la hauteur du pic des Canaries, Robert Challe se rappelle ses mesaventures dans les montagnes du Canada, voir Robert Challe, *op. cit.*, p. 152. Ce genre de récit digressif et rétrospectif sera récurrent dans l’*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand.

escales, la vie des marins…, d'un autre côté, il révèle son "profil psychologique"[138] face à la condition humaine et à sa propre destinée. Le *Journal de voyage* a d'abord une valeur exceptionnelle de témoignage objectif de la vie en mer et de vaste reportage ethnographique. Par ailleurs, il est aussi une autobiographie fragmentaire, dans laquelle Challe raconte son aventure individuelle et exprime des idées non conformistes sur un ton railleur et badin. En ce sens, Challe appartient à la lignée du voyageur « peintre de soi », comme Léry et Montaigne, puisqu'il parvient à peindre son autoportrait morcelé à travers l'écriture du voyage.

L'écriture de Challe se caractérise par la réécriture de son propre texte, en plus de l'emprunt massif à l'autrui. Elle est essentiellement fondée sur l'intertextualité et la macrotextualité. Chez Challe, l'emprunt implicite ou explicite est pour la plupart du temps approximatif, donc immédiatement sujet à la transformation et à la déformation, et finalement à l'appropriation. Selon la formule de Jacques Cormier, "Challe avait beaucoup lu, Challe a été fort lu"[139]. La liste des auteurs auxquels Challe a emprunté est fort longue[140]. Mais ses citations et ses emprunts relèvent surtout d'une appropriation des textes d'autrui : "[…] il s'appropriait le contenu de l'œuvre lue jusqu'à en faire la propre substance de sa pensée…" [141]. Sa réécriture se rapproche d'une écriture fantaisiste ou parodique, si bien que "son récit se construit à partir de l'autre, contre

[138] Driss Aïssaoui, « Challe et l'autobiographie », *Challe et/en son temps*, Honoré Champion, 2002, p. 434.

[139] Jacques Cormier, « Avant-propos », *Robert Challe : sources et héritages*, Peeters, Leuven, 2003, p. VII.

[140] Cervantes, Sorel, Bussy-Rabutin, La Fontaine, l'Arioste, Rabelais, Montaigne, Corneille, Racine, Molière, Furetière, Camus, Cyrano de Bergerac, Guy Patin, François de Rosset, Paul Scarron, Courtilz de Sandras… À cette liste il faut encore ajouter les auteurs latins Ovide, Horace, Cicéron. Toutefois, l'accent est mis surtout sur Molière, dans la mesure où Challe fait référence constamment à la comédie de la vie, si bien que l'humour ou le rire est un des traits les plus frappants du style challien. Voir Jacques Cormier, *art. cit.*, *op. cit.*

[141] *Ibid.*, p. VII.

l'autre – double sens de proximité et d'opposition – mais aussi pardessus l'autre"[142]. Quant à ses successeurs, on peut relever aussi une foule d'auteurs : Prévost[143], Marivaux[144], Laclos, Voltaire, Diderot, Rousseau, Sade[145], Rétif, voire Stendhal et Balzac[146]. Sur le plan de la technique narrative, Challe s'inspire du *Décaméron* de Boccace et de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, notamment pour le récit enchâssé et celui fait sous la forme de la conversation. Le *Journal* de 1721, récit autobiographique, est étroitement lié à ses *Mémoires* commencés en 1716 mais restés inachevés. Non seulement les deux ouvrages ont nombre de sujets en commun, mais aussi le *Journal* publié éclaire des éléments manquants des *Mémoires*. Des récits romanesques insérés dans le *Journal* de 1721 se retrouvent sous une forme plus développée dans *Les Illustres Françaises*. Par contre, une « Histoire du cocu » dans le *Journal* de 1721 a son équivalent dans la *Continuation de Don Quichotte*. De même que son personnage romanesque réapparaît dans d'autres récits, bien des récits anecdotiques sont récurrents dans d'autres ouvrages.

En somme, ayant une valeur exceptionnelle, tant littéraire que documentaire, le *Journal* de voyage se trouve dans une position intermédiaire entre le voyage objectif traditionnel et le voyage subjectif autobiographique. En fonction de la réécriture de son propre texte, un lien macrotextuel est établi dans l'ensemble du texte challien qui n'est

---

[142] Chantale Payet-Meure, « L'intertexte viatique de Robert Challe : du polémique à l'écrivain », *Robert Challe : sources et héritages*, Peeters, Leuven, 2003, p. 221.

[143] Nombreux sont les chercheurs qui remarquent l'influence de Challe dans l'oeuvre de Prévost. À ce sujet, voir Jean Sgard, « Challe et Prévost », *Séminaire Robert Challe : Les Illustres Françaises*, Université Paul Valéry Montpellier III, novembre 1995, p. 124.

[144] Même si Marivaux ne cite pas explicitement Challe, "on a relevé depuis longtemps déjà ce que la rédaction du *Paysan parvenu* et de *La vie de Marianne* devait aux *Illustres Françaises*" (Jacques Cormier, *art. cit.*, *op. cit.*, p. VII).

[145] Diderot déclare ouvertement ses dettes envers Challe dans les *Entretiens sur le fils naturel* ; Rousseau emprunte quelques éléments de la *Continuation de Don Quichotte* ; Voltaire possédait le *Journal du voyage* et les *Difficultés sur la religion* ; et Sade lisait *Les Illustres Françaises* dans sa prison.

[146] Challe préfigure le procédé de Balzac en matière de la réapparition des personnages.

pas sans évoquer le récit nervalien, surtout dans *Les Faux Saulniers* et *La Bohême galante*.

« *Lettres familières* de Charles de Brosses »

Les *Lettres familières* du Président de Brosses (1709-1777), "un monument de la pensée française sur les arts"[147], sont publiées à titre posthume en 1799. Si, à l'origine, elles n'étaient pas destinées à la publication, quelques copies du manuscrit[148] étaient déjà en circulation entre les membres de la haute société dijonaise[149], et quelques notables dijonais en possédaient également. En outre, la diffusion des copies dépassa ce cercle restreint du vivant même de de Brosses, et s'élargit à de successifs voyageurs en Italie comme Lalande, Duclos, l'abbé Richard, Sade, etc. À ce stade a lieu une transformation des lettres privées en lettres publiques.

Charles de Brosses quitte Dijon, sa ville natale, le 30 mai 1739 pour l'Italie, et revient au point de départ fin avril ou début mai 1740, soit à peu près une année de voyage, dont environ quatre mois de séjour à Rome. Il a entrepris ce voyage pour compléter ses recherches érudites sur Salluste, un historien romain, en vue d'une édition critique. Il commence la rédaction de son journal de voyage vers 1744, et celle-ci ne prend fin qu'en 1755 (avec « lettres sur Rome »), quinze ans après le retour du voyage. Or, pendant plus d'un siècle, les *Lettres familières* ont été considérées comme des lettres authentiques écrites au cours du voyage[150]. Mais il a été prouvé qu'elles étaient

---

[147] Marc Sandoz, « De Brosses amateur d'art », *Charles de Brosses 1777-1977*, Slatkine, Genève, 1981, p. 81.

[148] À propos du processus de l'élaboration du manuscrit et de l'évolution des diverses éditions des *Lettres familières*, voir « Introduction » par Letizia Norci Cagiano, *Lettres Familières I*, Centre Jean Bérard, Naples, 1991.

[149] De Gemeaux, Bouhier, Cortois de Quincey, de Blancey, de Quintin, de Neuilly, de Maleteste, Buffon, etc.

[150] C'est en 1922 que Yvonne Bezard prétend pour la première fois dans ses *Études italiennes*, que les lettres de de Brosses ont été élaborées après le voyage.

fictives tout comme les « Lettres à un ami » de Misson, auxquelles de Brosses se refère souvent. Son habilité lui a permis de créer l'impression d'une correspondance authentique entre amis au point d'abuser même les chercheurs. Au cours d'une longue élaboration littéraire s'appuyant sur de vastes connaissances rhétoriques, de Brosses a su utiliser, d'une part, quelques lettres originales écrites d'Italie, des notes prises sur place et des brouillons de l'époque du voyage, et d'autre part, des guides, des traités, des références à des auteurs français, italiens et latins. Il a recours, pour certaines villes, à des descriptions spécifiques et détaillées achetées sur place. Tantôt il cite explicitement des auteurs comme Misson, Deseine, Addison, Labat, tantôt il emprunte implicitement à un grand nombre d'autres auteurs[151]. De Brosses intégre notamment à maintes reprises des vers latins en les accompagnant de commentaires parfois parodiques quand il propose des exégèses littéraires. Dans certaines parties, il est difficile de repérer les intertextes empruntés, par exemple quelques lettres sur Rome. Par endroit, des intertextes occupent totalement le récit. Ainsi, à la fin de la lettre XXXII, des vers de Virgile viennent à la place de la description du trajet de Naples à Rome. Parfois, comme dans l'exposé portant sur l'éruption du Vésuve, la part de de Brosses disparaît quasiment en faveur des intertextes.

Le Président de Brosses traite de tous les sujets concernant l'Italie, il veut que son journal de voyage soit complet et exhaustif : curiosités touristiques (églises, palais, œuvres d'art), aspects politiques, sociaux, culturels et économiques (théâtre, musique, universités, bibliothèques, religion, mode de vie de la bonne société, rencontres avec des personnalités célèbres, mœurs, finances, commerce, transports). Ses *Lettres familières* ont plusieurs destinataires[152], bien distincts les uns des autres et complètement individualisés selon le sujet, ce qui témoigne d'une grande habilité dans la mise en

[151] Sur l'emprunt implicite de de Brosses, voir Hermann Harder, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Slatkine, Genève, 1981, p. 275-277.

[152] Six destinataires : M. de Blancey, M. de Neuilly, M. de Maleteste, l'abbé Cortois de Quincy, M. de Tournay et Mme Cortois de Quincy.

scène pour prouver l'authenticité des lettres. Comme Hermman Harder le relève dans la quatrième partie de son étude *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, il s'agit d'une invention propre à éviter la monotonie, au profit d'une variété des thèmes, d'"un plaisant badinage"[153] et d'un style allusif. Ainsi, de Brosses change souvent de sujet et de style selon son destinataire, épargnant à ses lecteurs les longueurs et "le ton pédant, pédagogique et impersonnel"[154].

D'un côté, son voyage présente l'aspect de la relation traditionnelle ayant valeur de document sur l'Italie, comme nous l'avons montré ci-dessus en énumérant ses intérêts ; en ce sens, de Brosses se situe dans la grande lignée du voyage humaniste. D'un autre côté, ce voyage fait découvrir la personnalité de l'auteur, sa position sociale et son idéologie. Il s'agit donc d'"une sorte de compromis entre la tradition épigonale et une volonté parodique qui récuse la simple imitation"[155]. Cependant, les *Lettres familières* sont une œuvre novatrice, notamment grâce à leur langue et leur style[156] littéraires soignés.

Les deux voyages que nous venons d'analyser se situent à cheval entre l'écriture objective et l'écriture subjective. Ce sont des voyages objectifs documentaire et en même temps des voyages subjectifs autobiographiques. Avant tout, ils ont une valeur remarquable sur le plan littéraire grâce à une longue élaboration au style naturel[157]. Celui-ci provient en majeure partie de la forme adoptée : la lettre et le journal. Il

---

[153] Hermann Harder, *op. cit.*, p. 296.

[154] *Ibid.*

[155] *Ibid.*, p. 310.

[156] Comme Montaigne et Challe, le Président de Brosses prétend « écrire comme il parle ». Il veut que son style soit naturel et familier. Ce choix de style est étroitement lié à la forme de la lettre ou du journal. "J'ai écrit comme j'aurais parlé à mes amis dans un style purement naturel et familier ; […]". Robert Challe, « Préface » de Robert Challe, *Les Illustres Françaises*, Droz, Genève, 1991, p. 4-5.

[157] Les deux auteurs s'appuient souvent sur la mise en scène d'un dialogue pour renforcer l'effet de réel.

convient de faire remarquer qu'au XVIII[e] siècle, le récit de voyage tend à être un voyage livresque fondé sur la citation explicite et l'emprunt implicite des intertextes, ou bien un second voyage imaginaire, revécu à la suite d'un décalage temporel relativement long entre le voyage réel et sa rédaction tardive. Malgré l'accent mis sur la sincérité de l'écriture du voyage, les frontières s'estompent entre le voyage réel et le voyage imaginaire. Parallèlement à l'accentuation du plan littéraire, cette tendance sera renforcée dans le récit de voyage des écrivains voyageurs au siècle suivant.

5) Voyage littéraire

Au XIX[e] siècle le récit de voyage connaît un changement crucial tant sur le plan du récit que sur le plan thématique : un tournant historique. Le récit de voyage de cette période se distingue de celui des siècles précédents notamment par ses préoccupations littéraires en matière de composition et de style. En outre, force est de constater que le nombre de voyages d'expéditions scientifiques[158] a fortement baissé, puisqu'il ne reste plus guère de régions à explorer. Ainsi, les voyageurs-savants aux XVII[e] et XVIII[e] siècles cèdent la place aux écrivains voyageurs du XIX[e] siècle, et le discours savant est peu à peu remplacé par le discours littéraire. Le changement se développe dans deux directions. D'un côté, les frontières entre la science et la littérature s'estompent, d'un autre côté la valorisation de l'écriture littéraire s'étend au récit de voyage scientifique[159]. Parallèlement s'accroît l'intérêt pour les récits d'aventures fondés sur l'expérience personnelle. Désormais, la dimension plaisante du voyage prend le pas sur son utilité, à mesure que les attentes du lectorat évoluent. À force de répétitions et

[158] À partir des années 1850, le nombre des récits de voyage écrits par des savants sont dépassés par celui de publications composées par des marins. Voir Anne-Gaëlle Weber, *À beau mentir qui vient de loin*, Honoré Champion, 2004, p. 21.

[159] Par exemple, Georges Cuvier recourt au style propre au récit de voyage scientifique, dépourvu de figures de rhétorique, tandis qu'Alexandre de Humboldt met en valeur la dimension littéraire dans les descriptions du récit de voyage scientifique.

d'imitations du modèle, le cliché et la redite se multiplient dans l'écriture du voyage, de sorte qu'il faut un renouvellement du style et de la forme pour réveiller l'attention du lectorat. C'est ainsi que "le style, l'agencement du récit et l'intérêt des épisodes de voyage fournissent au lecteur un type de plaisir associé aux genres canoniquement littéraires"[160].

Le récit de voyage du XIX[e] siècle se démarque par son écriture inachevée et fragmentaire, de celui des XVII[e] et XVIII[e] siècles, dont l'écriture est au contraire continue et achevée. Au XIX[e] siècle, l'accent est mis davantage sur la découverte du moi subjectif du voyageur – c'est d'ailleurs à cette époque que naît le journal intime – que sur l'exploration géographique, scientifique, ethnographique. L'écrivain voyageur est l'enfant de ce siècle.

Michel Butor définit l'écrivain voyageur comme suit :

> Tous les voyages romantiques sont livresques : Lamartine, Gautier, Nerval, Flaubert, etc., corrigent, complètent, varient le thème proposé par Chateaubriand. Dans tous les cas il y a des livres à l'origine du voyage, livres lus (en particulier l'*Itinéraire*), livres projetés (à commencer par les *Martyrs*),
> les voyageurs lisent des livres pendant leurs voyages,
> ils en écrivent, la plupart du temps ils tiennent leur journal,
> et toujours cela donne un livre au retour, sinon nous n'en parlerons pas.
> Ils voyagent pour écrire, et voyagent en écrivant, mais c'est parce que pour eux le voyage même est écriture. [161]

En fait, les meilleurs écrivains du XIX[e] siècle sont presque tous des écrivains voyageurs : Chateaubriand, Nodier, Lamartine, Stendhal, Hugo, Sand, Nerval, Gautier, Flaubert, Fromentin, Maupassant, Loti, Bourget, les frères Goncourt, Barrès... Pour la

---

[160] Wendelin Guentner, *op. cit.*, p. 60.

[161] Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », *Répertoire IV*, Minuit, 1974, p. 26. Chez Michel Butor le voyage est une figure de l'écriture : "[...] ; je voyage pour écrire, [...] mais parce que pour moi voyager, au moins voyager d'une certaine façon, c'est écrire (et d'abord parce que c'est lire), et qu'écrire c'est voyager". Michel Butor, *op. cit.*, p. 9-10.

première fois dans l'histoire de la littérature française, un grand nombre d'écrivains reconnus sont attirés par le récit de voyage. Il y a lieu un changement capital dans le motif de voyage, en ce qu'il présuppose désormais l'écriture du voyage, laquelle devient l'objectif essentiel de l'écrivain voyageur, mais c'est l'écriture du voyage qui entraîne les écrivains au voyage.

Cela étant, comment expliquer l'engouement quasi unanime pour ce genre chez de nombreux auteurs et de nombreux lecteurs, au-delà du lien congénital entre le voyage et sa relation ?

Tout d'abord, les campagnes napoléoniennes ont suscité une formidable passion pour le voyage. À travers la Révolution française et les guerres successives naît le fameux mal du siècle, causé par le "décalage entre le rêve et la réalité, entre les désirs et les possibilités offertes par la société de l'époque"[162]. Certes, le mal du siècle constitue un élément important qui stimule le voyage. Il est aussi la source de la mélancolie et de l'enthousiasme selon Mme de Staël. Ces deux courants jouent un rôle primordial dans la création littéraire, comme déclencheur d'inspiration à l'époque romantique.

En outre, l'intérêt croissant pour l'histoire nationale éveille aussi le goût du voyage. Dans *De la littérature* et *De l'Allemagne*, Mme de Staël établit le relativisme historique et culturel selon les pays, les climats, les peuples et les régimes politiques. De même, l'engouement pour le Moyen Âge, selon Théophile Gautier, fait produire la *couleur locale* qui stimule à son tour l'intérêt pour le voyage.

Ce qui est notable tout au long du XIX^{e} siècle, et plus particulièrement dans sa première moitié, c'est la multiplication des voyages en Orient. Ils nourrissent un engouement extraordinaire pour l'Orient, notamment chez les écrivains romantiques. L'attirance pour le primitivisme, pour le retour aux origines et pour la vie communautaire, favorise le voyage en Orient. En outre, le goût pour l'ailleurs s'associe étroitement au désir d'un retour aux sources. Il faut noter encore que le voyage en

[162] Wendelin Guentner, *op. cit.*, p. 31.

Orient est avant tout un voyage livresque, rêvé préalablement et riche d'imaginations. Ainsi, les écrivains voyageurs dépouillent les bibliothèques avant leur départ et vérifient sur place ce qu'ils ont lu plutôt que de découvrir les territoires étrangers. Ils retrouvent et redécouvrent alors l'Orient rêvé, tels que Chateaubriand, Lamartine et Nerval. Enfin, le voyage en Orient représente également un pèlerinage vers un lieu spirituel perçu comme la contrepartie de l'Occident tari d'inspiration. Pour les occidentaux, l'Orient, pays du mystère et du rêve, devient l'objet de quêtes.

L'amélioration des moyens de transport joue aussi un rôle important pour le développement des voyages. Le bateau à vapeur et les chemins de fer réduisent considérablement le temps et l'inconfort du déplacement. Avec ces moyens de transport apparaît un phénomène tout à fait nouveau : la rapidité du déplacement, qui conduit le voyageur à changer de perspective vis-à-vis du paysage. Vu à travers la fenêtre d'un train qui roule vite, le paysage se déforme, devient fugitif et fragmentaire. La rapidité suscite l'impression de brouillage et de dispersion. Ainsi, l'immédiateté, l'instantané, l'improvisé et le fragmentaire commencent à s'introduire dans l'écriture du voyage.

Le journal et la lettre prennent place comme les formes littéraires de prédilection dans le récit de voyage au XIX^e^ siècle. Certains écrivains voyageurs choisissent de "livrer au public des observations ou impressions prises sur le vif, sans souci de style « poli » ou d'enchaînement narratif"[163], donc ils ne remanient ni élaborent leur relation. Certains tiennent leur récit de voyage pour une « esquisse », comme Nodier et Stendhal[164], et parfois lui refusent le statut de livre comme écriture accomplie. Selon Wendelin Guentner, l'écriture du voyage évolue, au XIX^e^ siècle, vers « l'esquisse littéraire » : "[…] le mot « esquisse » implique une « rhétorique du spontané », caractérisée par l'inachèvement formel et stylistique, tandis que le mot « littéraire » s'associe au travail,

[163] *Ibid.*, p. 35.

[164] *Ibid.*, p. 34. Le refus du statut du livre est étroitement lié à la façon dont les écrivains voyageurs évitent le discours scientifique du voyageur savant.

à l'achèvement et à la perfection formelle, […] "[165]. Ainsi, le voyage littéraire du XIX[e] siècle parvient à la concomitance de l'écriture inachevée et fragmentaire développant une rhétorique spontanée, et du travail littéraire d'agencement du récit et d'élaboration du style. Tiraillé entre « esquisse » et « oeuvre », le voyage littéraire est ambivalent.

« Voyageur humoristique et touriste »

L'objectif du voyageur traditionnel est d'acquérir des connaissances ou de faire un pèlerinage. Au contraire, le voyageur moderne cherche à retrouver son « moi » subjectif, à redécouvrir sa véritable identité au contact de l'autre et de l'ailleurs. Il ne se déplace pas aussi loin que le voyageur traditionnel. Il ne se fixe pas non plus au préalable de but. Daniel Sangsue qualifie ce voyageur d'*humoristique*. Le trajet du voyageur humoristique est beaucoup plus court que le grand périple du voyageur traditionnel. Il se borne souvent aux provinces françaises, aux régions limitrophes suisses, allemandes ou italiennes. En revanche, le voyageur traditionnel retrace généralement l'itinéraire de ses prédécesseurs et réitère leurs discours. Le but du voyage est déterminé avant le départ. L'itinéraire se limite aux grands centres culturels : Rome, Paris, Jérusalem, Athènes, le Caire, etc. Par suite, l'écriture du voyage traditionnel se fonde essentiellement sur la réécriture de voyages faits par d'autres, selon une poétique d'imitation et de répétition. Explorateurs, commerçants, diplomates, militaires, missionnaires, marins, savants sont les principaux voyageurs traditionnels. Ce sont pour ainsi dire des voyageurs professionnels, non pas des écrivains reconnus.

En revanche, le voyageur humoristique se présente en tant que collectionneur, archéologue, commis-voyageur, promeneur ou flâneur. Promenade et flânerie sont étroitement liées au déplacement dans un espace limité, en particulier à l'intérieur d'une ville. Ce mode autorise une attitude fantaisiste, de sorte que flâneurs et promeneurs vont à leur guise, selon leur humeur, au contraire des voyageurs traditionnels qui suivent un

[165] *Ibid.*, p. 19.

itinéraire établi au préalable. “Or le voyageur humoristique ne se caractérise pas seulement par l’humour, il est aussi et avant tout un voyageur qui donne libre cours à son humeur, à ses humeurs”[166]. Il s’intéresse aux petits riens, au quotidien, à l’infime et à l’insignifiant et non aux monuments et au caractère monumental des paysages et des édifices, centres d’intérêt de prédilection du voyageur traditionnel. Il ne se fixe pas une quête ambitieuse avant le départ, comme le fait le voyageur classique. Par exemple, Nerval saisit, toujours et par exprès, un prétexte équivoque, au début de ses récits de voyage, pour dissimuler son but profond au second plan et le révéler ensuite d’une manière ironique. Ses petits voyages sous forme de promenades et d’errances aboutissent à la découverte de son passé, voire de son identité instable, comme dans *Les Nuits d’octobre*, les *Promenades et Souvenirs*, *Aurélia*. De même, le voyageur hugolien dans *Le Rhin* ose de manière fantaisiste une visite nocturne à des ruines désertées, au risque de courir un danger. L’attitude et la personnalité du voyageur humoristique sont marquées par la désinvolture, la galanterie, le goût du burlesque et du persiflage. Ainsi, le voyageur humoristique se laisse volontiers aller à l’aventure et au hasard sans dédaigner les détours et les trajets tortueux et aléatoires. Il se déplace en zigzag selon ses humeurs et ses caprices, au lieu de tracer une ligne droite marquée par “une organisation et une progression rigoureuses, régulières du voyage”[167]. Son itinéraire “centrifuge” choisit des destinations marginales par rapport aux grands centres culturels et aux itinéraires balisés du voyage traditionnel. Enfin, le voyage humoristique valorise la dispersion et l’éparpillement, au lieu de mettre l’accent sur une quête spécifique comme dans le voyage classique.

Le voyage humoristique est aussi marqué par un récit digressif et parodique sous forme de récit excentrique. Le ton du voyage humoristique est plaisant, imprégné de raillerie, souvent de moquerie et de satire. La description, élément primordial dans le

---

[166] Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, José Corti, 2007, p. 270.

[167] *Ibid.*, 271.

voyage traditionnel, se réduit considérablement dans le voyage humoristique. Comme dans le *Voyage sentimental* de Sterne, "la poursuite des émotions amoureuses"[168] est primordiale, la peinture des sensations et des impressions remplace la description des monuments et des destinations touristiques incontournables.

Dans le *Voyage en Orient*, le voyageur nervalien, au penchant aventureux, ne dédaigne pas le chemin le plus long et le plus fatigant pour aller de Paris à Genève, et se mêle volontiers à la foule ou se perd à la poursuite de femmes locales dans les rues labyrinthiques du Caire. Il raconte à la Sterne son expérience du libertinage à Vienne. Il se moque toujours du touriste anglais sérieux et fermé. Toutefois, il ne néglige pas de visiter les monuments et les curiosités et de décrire en détail les coutumes orientales. Eu égard à l'attitude du voyageur et à son itinéraire au long cours, le *Voyage en Orient* se trouve au carrefour entre voyage traditionnel et voyage humoristique[169].

L'essor du voyage humoristique se lie aussi aux circonstances de l'époque : "Le voyage humoristique du dix-neuvième siècle sera donc aussi une réaction au récit de voyage entré dans l'ère de la « littérature industrielle », de même qu'une résistance aux tristes manières de voyager imposées par les moyens modernes de locomotion"[170].

À l'opposé du voyageur humoristique, apparaît une nouvelle figure au XIX^{e} siècle : le touriste. Il est la cible privilégiée des moqueries du voyageur humoristique. Il est représenté comme un personnage vulgaire, ridicule ou même méprisable par rapport au voyageur individuel et aristocratique. Il est à noter pourtant qu'il tire son origine du voyage d'agrément, non pas du tourisme de masse. À partir du milieu du XX^{e} siècle, il

[168] *Ibid.*, 279.

[169] Voir Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, José Corti, 2007.

[170] Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 289.

se lie de plus en plus étroitement au voyage industriel[171], marqué par sa dimension collective et par la marchandisation.

En France, le mot *touriste* apparaît pour la première fois en 1816[172]. Il est emprunté à l'anglais. Cependant, le terme anglais *tourist* est lui-même issu du mot français *tour*, qui signifie *circuit*, comme dans l'expression « le Grand Tour ». Le mot *touriste* désignait initialement les riches voyageurs anglais, "[…] puis tout voyageur se déplaçant pour son plaisir, il tend progressivement à correspondre à voyageur qui voyage pour voyager […]"[173]. Le mot touriste en français se répand surtout avec Stendhal[174] à travers son récit de voyage *Mémoires d'un touriste* paru en 1838. Au XIX^e^ siècle, le touriste est celui qui voyage pour son propre agrément, sans mission officielle ni intention explicite, voire sans autre but que celui de se faire plaisir. En revanche, au XX^e^ siècle, le touriste devient "voyageur honteux", selon l'expression de Jean-Didier Urbain dans *L'Idiot du voyage* (Plon, 1991). Ainsi, "le touriste ne voyage pas, il ne fait que circuler, il ne s'intéresse pas aux lieux qu'il visite, mais les consomme, il introduit des valeurs marchandes dans le voyage, corrompt les traditions des contrées qu'il visite, etc."[175] Le touriste voyage le plus vite possible en se contentant d'avoir vu : cette figure est l'image négative du voyageur idéal.

Au XIX^e^ siècle, dans la mesure où l'écrivain reconnu voyage souvent pour écrire son voyage, la distinction entre voyageur et écrivain s'estompe progressivement, les deux figures finissent par être quasiment identiques. Ainsi naît l'écrivain voyageur. Son

---

[171] Les agences de voyage et les guides ont largement contribué au développement du tourisme, parce que l'organisation du voyage et la description systématique et hiérachisée sont deux pôles complémentaires. À titre d'exemple, *Cook* est fondé en 1841, et *Baedeker* en 1855.

[172] « Tourisme » : "La première occurrence du mot *touriste* en français se trouve dans un récit de Louis Simond, *Voyage d'un Français en Angleterre pendant les années 1810 et 1811* (publié en 1816)". *Dictionnaire culturel en langue française*.

[173] Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 287.

[174] Stendhal définit le touriste comme voyageur qui voyage pour son propre plaisir à la recherche du bonheur. Voir Valérie Berty, *Littérature et voyage*, l'Harmattan, 2001, p. 54.

[175] Valérie Berty, *ibid.*

voyage se caractérise avant tout par l'écriture littéraire. De tels voyages se multiplient dans la première moitié du XIX^e^ siècle, et leur publication culmine dans les années 1830 et 1840. L'essor de la presse illustrée entre 1800 et 1840 contribue à la large diffusion des récits de voyage ; ils sont publiés régulièrement en feuilleton dans les journaux et revues[176].

Pourtant, le nombre de récits de voyage décline de manière progressive dès la fin du XIX^e^ siècle. Selon Wendelin Guentner, "dans les vingt dernières années du siècle, outre Edmond de Goncourt, les seuls auteurs littéraires qui rédigent des récits de voyage sont, par ordre chronologique, Maupassant, Bourget, et Loti"[177]. Une fois son point culminant atteint au milieu du XIX^e^ siècle, le récit de voyage touchera-t-il à sa fin au XX^e^ siècle ?

6) Fin de voyage[178] ?

Peut-on encore parler du récit de voyage comme genre littéraire au XX^e^ siècle, voire XXI^e^ ? Bien que le récit de voyage au XX^e^ siècle garde toujours une certaine dimension littéraire, le voyage lui-même s'est transformé fondamentalement, à mesure que se raréfient les territoires inexplorés. De ce point de vue, la rapidité des moyens de transport et la multiplication des déplacements par le tourisme de masse ont joué un rôle capital. Dès lors, ce sont les voyages organisés qui prévalent à l'époque du tourisme industriel. De surcroît, le déplacement tend à devenir de plus en plus inutile, dans la mesure où les différences culturelles disparaissent de manière progressive avec l'uniformisation, c'est-à-dire l'instauration de la *monoculture*, selon Claude Lévi-Strauss, ou ce qu'on appelle la *mondialisation*. Étant donné que de continuelles

---

[176] *Le Magasin pittoresque, Revue de Paris, Revue pittoresque, Le Journal des débats, La Presse, Le National, L'Artiste,* etc.

[177] Wendelin Guentner, *op. cit.*, p. 259.

[178] Nous devons notre réflexion sur la problématique du récit de voyage au XX^e^ siècle, au dernier chapitre « Fortunes du récit de voyage au XX^e^ siècle », *Esquisses littéraires* de Wendelin Guentner (Nizet, 1997).

réécritures du modèle du voyage se réduisent au cliché, le déclin de ce genre serait-il inévitable et sa mort prévisible?

Ne resterait-il donc rien à faire pour les voyageurs du XX^e^ siècle ? À force d'avoir trop exploré et d'avoir eu trop de prédécésseurs, ceux-là auraient-ils fini par renoncer à écrire leur voyage ? Si l'absence d'altérité ou d'exotisme[179] a pu entraîner une récession du besoin d'écrire le voyage, certains écrivains du XX^e^ siècle n'en ont pas moins laissé leurs récits de voyage, quoique en quantité très inférieure à celle du siècle précédent, l'âge d'or du récit de voyage. Les modalités et les conceptions du voyage ont cependant radicalement changé au XX^e^ siècle.

Dans un premier temps, la rapidité des déplacements entraîne une quasi-disparition de la description dans le récit de voyage, car le voyageur n'a plus le temps de contempler le paysage. Privée de son rôle primordial, la description laisse place à l'« esquisse littéraire » saisie au moyen des carnets de route, des notes de voyage ou du journal ethnographique, etc. En fait, le voyage en voiture, en train et en avion ont donné naissance à de nouveaux modes de perception et d'écriture, tout comme l'apparition du chemin de fer avait apporté des changements cruciaux dans les perceptions du voyageur au XIX^e^ siècle[180] : il s'agit surtout de la fragmentation de l'image et de l'écriture. La rapidité extrême des transports conduit le voyageur à réaliser des croquis de paysage, de ville ou de monument, et non pas des descriptions minutieuses. Dans ce contexte, le fragmentaire et l'instantané sont valorisés, et leur statut littéraire est en même temps consolidé.

---

[179] L'exotique devient familier à force d'être répété, de sorte que l'extraordinaire se réduit à une familarité banale. Ce genre de danger est inhérent au récit de voyage, parce que ce dernier est essentiellement fondé sur des voyages antérieurs et d'autres textes de référence.

[180] Sur le sujet de l'influence de la vitesse sur la description du paysage, voir Claude Pichois, *Littérature et Progrès : Vitesse et vision du monde*, la Baconnière, Neuchâtel (Suisse), 1973. Claude Pichois compare l'effet de la vitesse aux impressions cinétiques ou à un réalisme magique.

Dans un deuxième temps, le déplacement en série conduit naturellement à la formation de stéréotypes. À force d'imitation du modèle, le voyage devient la répétition du déjà fait, du déjà dit et surtout du déjà vu. Plus l'exotisme recule, plus les clichés se multiplient. Ainsi, l'autre risque de se réduire finalement au même. Au XX^e^ siècle, la description dans le récit de voyage régresse considérablement, tandis que les guides de voyage sont de plus en plus riches en photographies.

Le déclin du récit de voyage, genre descriptif par excellence, tient en partie à la diffusion croissante de la photographie, puisque celle-ci a pu remplacer la *fonction descriptive* grâce à sa spontanéité et son authenticité[181]. Étant donné son caractère discontinu et fragmentaire, la photographie influence aussi les perceptions du voyageur et l'écriture du voyage à tel point que certains écrivains voyageurs, dont Michel Butor et Julien Gracq (*Autour des sept collines*, 1989), écrivent leurs impressions de voyage à partir d'images photographiques.

En outre, le développement du reportage journalistique a joué un rôle non négligeable dans la régression du récit de voyage au XX^e^ siècle. Apparu dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, le reportage gagne constamment du terrain et parvient à conquérir un certain statut littéraire dans les années 1880[182]. La rédaction sur place des choses vues est traduit par un effet d'instantanéité inconnu dans l'écriture rétrospective du voyage. Son domaine le plus étendu au XX^e^ siècle, le « grand reportage », se lie à la publication en série, à la relance éditoriale et à la publicité. Parallèlement, le public devient un grand consommateur du « grand reportage ». Son essor a un lien immédiat avec les déplacements en série sous forme du tourisme industriel. De cette manière, l'objet de découverte et de quête devient plutôt objet de consommation. Toutefois, il est

[181] Wendelin Guentner prétend que "à bien des égards la photographie prend la relève de l'esquisse à la fois picturale et littéraire". Wendelin Guentner, *op. cit.*, p. 265.

[182] Sur la naissance du reportage, voir Thomas Ferenczi, « Le grand reportage comme genre littéraire », *L'Invention du journalisme en France*, Plon, 1993. L'auteur cite Jules Huret, Fernand Xau, Gaston Leroux et Pierre Mille comme journalistes ayant atteint au registre littéraire.

indéniable que l'aspect littéraire est moindre dans le grand reportage du XX^e^ siècle que dans le récit de voyage littéraire du XIX^e^, de sorte que celui-là se rapproche plutôt du récit documentaire.

Mais un nouveau phénomène apparaît depuis le milieu du XX^e^ siècle : l'évolution du voyage vers l'introspection, qui suscite le développement du journal intime[183] au début du XX^e^ siècle. Ainsi, le voyageur tend à redevenir le sujet du voyage comme à l'époque romantique. Depuis les années 1980, se fait jour un nouvel intérêt porté au récit de voyage à travers les rééditions et traductions de récits de voyage classiques. S'y ajoute la publication des carnets de voyage inédits. De plus, se multiplent de nouveaux récits de voyage parallèlement à de nouvelles collections et de nouvelles éditions spécialisées dans le voyage[184].

Si le récit de voyage garde une petite place dans le champ littéraire au XX^e^ siècle, son territoire a considérablement diminué par rapport au siècle précédent. De même, la lecture et la consommation du récit de voyage ont décliné. Au contraire, la publication de guides de voyage n'a cessé d'augmenter. Ce changement de conjoncture transforme les stratégies d'écriture du voyage. Ainsi, certains auteurs décident de publier tels quels leur carnet de route, leurs notes prises sur le vif ou leur journal ethnographique. Il en résulte que le style non élaboré s'impose de nouveau au récit de voyage au XX^e^ siècle.

Il faut noter aussi que le récit de voyage ethnographique est l'un des phénomènes littéraires les plus frappants au XX^e^ siècle. L'ethnologue, dont l'activité essentielle consistent à observer sur une longue durée les peuples et leurs modes de vie, est un

---

[183] On peut citer la publication sans retouches du carnet de voyage et du journal intime d'André Gide au début du XX^e^ siècle. De même Michel Leiris publie ses notes de voyage d'un premier jet dans *L'Afrique fantôme* en 1934. Les deux écrivains pratiquent une écriture spontanée avec une textualité fragmentaire et inachevée. Il est à noter que cette notation brève atteint à un statut littéraire à la première moitié du XX^e^ siècle.

[184] Le regain d'intérêt au récit de voyage se concrétise aussi par la création d'une revue littéraire *Gulliver* et la fondation du Festival de Saint-Malo « Étonnants Voyageurs » en 1990 par Michel Le Bris, chef de file d'écrivains voyageurs.

véritable voyageur professionnel. L'étude sur le terrain et son compte-rendu à travers le point de vue du témoin-narrateur supposent la spontanéité et la sincérité d'une écriture immédiate. Mais le voyage ethnographique est héritier du voyage scientifique, compte tenu de sa méthode objective et systématique appliquée dans l'écriture du voyage. En ce sens, la plupart des écrivains voyageurs au XX^e^ siècle pratiquent une écriture ethnographiques[185]. Ce qui est notable, c'est que chez eux, voyager et écrire sont inséparables. Marqués à la fois par la « rhétorique du spontané » et la textualité discontinu et fragmentaire propre à l'« esquisse verbale », le journal intime, le carnet de voyage et le reportage ethnographique sont les formes les plus adoptées par les écrivains voyageurs au XX^e^ siècle.

Bien que diminué à la fois au niveau de la quantité et de la qualité, le récit de voyage conserve tout de même son petit domaine dans le champ littéraire et ne disparaît pas complètement au XX^e^ siècle. Mais il a perdu de son importance, surtout chez les écrivains reconnus[186]. Enfin, "négligé ainsi par les prosateurs de premier ordre, le genre retrouve au XX^e^ siècle son statut littéraire mineur"[187].

---

[185] Voici des écrivains voyageurs et leurs récits ethnographiques choisis par Gérard Cogez dans *Les Écrivains voyageurs au XX^e^ siècle* : Victor Segalen, *Les Immémoriaux* (1907), *Stèles* (1912), *Peintures* (1916), *Equipée* (1929)) ; André Gide, *Voyage au Congo* (1927), *Le Retour du Tchad* (1928), *Retour de l'URSS* (1936) ; Henri Michaux, *Ecuador* (1929), *Un barbare en Asie* (1933) ; Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* (1934) ; Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (1955) ; Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde* (1963), *Le Poisson-scorpion* (1982), *Chronique japonaise* (1975), *Journal d'Aran et d'autres lieux* (1990), etc.

[186] Wendelin Guentner établit une liste des récits de voyage par les écrivains voyageurs du XX^e^ siècle : André Gide, *Le Renoncement au voyage* (1906), *Voyage au Congo* (1927), *Le Retour du Tchad* (1929), *Retour de l'U.R.S.S.* (1936) ; George Duhamel, *Le Voyage de Moscou* (1927), *Chant du Nord* (1929), *Alsace entrevue* (1931) ; Michel Leiris, *Fantôme d'Afrique* (1934) ; Jean Giono, *Voyage en Italie* (1953) ; Michel Tournier, *Journal d'un voyage au Canada* (1984), Julien Gracq, *Autour des sept collines* (1989) ; Michel Butor, *Le Génie du lieu* (1958). Du bilan fait, Guentner conclut que l'intérêt pour le récit de voyage a diminué chez les auteurs reconnus du XX^e^ siècle : "[…] si dans les premières décennies du siècle Gide et Duhamel rédigent plusieurs récits de voyage, pendant le reste du siècle les auteurs se limitent le plus souvent à n'en écrire qu'un seul". Voir Wendelin Guentner, *op. cit.*, p. 257.

[187] Wendelin Guentner, *ibid.*, p. 258.

2. Problématique du récit de voyage

1) Récit de voyage, un genre hybride ?

Comment faire admettre l'appartenance du récit de voyage au champ littéraire ? C'est un genre complexe à définir, qui se situe au carrefour de plusieurs genres et dont l'écriture est caractérisée notamment par l'hétérogénéité, le mélange de divers discours. Basé plus qu'aucun autre genre sur le vécu personnel, il prend par nature un aspect autobiographique, quoique la durée de voyage soit plus ou moins limitée. Les contraintes sur le plan spatio-temporel sont inhérentes au voyage même, "à la différence d'un genre fictionnel comme le roman, le récit de voyage n'est *a priori* régi par aucune logique narrative : il lui substitue au contraire un ordre double, à la fois géographique et chronologique, qui n'obéit à aucune nécessité autre que celle de la succession des étapes"[188]. Ainsi, le récit de voyage fondé essentiellement sur la contiguïté spatiale et la succession temporelle.

Bien que le récit de voyage ne trouve pas de place à côté du genre romanesque et que son statut soit indécis et considéré comme semi-littéraire, il a un avantage : sa faculté d'adaptation à l'évolution des formes en vogue – récit, lettre, journal, mémoires, etc. On peut le rattacher aux branches mineures de la prose narrative, étant donné sa versatilité qui lui assure une liberté formelle, et son aptitude pour s'adapter aux différentes mutations esthétiques et idéologiques qui affectent le cours d'une société. De ce point de vue, le récit de voyage appartient à un genre flou, susceptible d'accueillir diverses formes hétérogènes. En outre, le mélange des genres représente un des caractères notables du récit de voyage. Constitué de formes et genres hétérogènes, le récit de voyage est aussi marqué par une multitude d'opérations intertextuelles et de fréquentes digressions.

[188] Alain Guyot, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 36.

Selon Friedrich Wolfzettel, "le développement du récit de voyage au XIX[e] siècle ne se déroule plus parallèlement à l'historiographie et à la cosmographie, mais à la littérature, du journal intime au roman. Le genre du récit de voyage apparaît comme une forme particulière de l'autobiographie et participe de son statut ambivalent, entre discours de soi, confession, observation et fictionnalisation de la réalité"[189]. Ainsi, le récit de voyage, grâce à sa versatilité, "[…] peut venir se fixer à l'intérieur de formes discursives autonomes, présentant un statut défini en même temps que réglé par un ensemble de codes scientifiques. On le retrouve intégré au contenu du journal (Montaigne, *Journal de voyage*), de l'autobiographie (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*), du discours épistolaires (Sand, *Lettres d'un voyageur*), de l'essai géographique (Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*), ou encore retranscrit dans une forme différente de celle de sa première occurrence (*Voyages au Canada* de Jacques Cartier dont le récit rétrospectif reprend la matière des différents journaux de bord)"[190].

Même au XIX[e] siècle, le récit de voyage ne semble pas bien défini, car il est soit incorporé à l'oeuvre comme chroniques ou mémoires, soit mis en marge de l'oeuvre comme un fragment, à l'égal des correspondances et des journaux, dans une sphère privée et inachevée de l'écriture[191]. Texte fragmentaire et inachevé, il peut être inséré sans heurt dans diverses réalisations textuelles, notamment à l'intérieur des genres autobiographiques[192]. Cela étant, Adrien Pasquali le tient pour un carrefour et un montage des genres et de types discursifs[193].

"Quoi qu'il en soit, il existe un lien pour ainsi dire congénital entre le voyage et la littérature ; c'est du reste le même mot qui, depuis le XVII[e] siècle, désigne à la fois le

---

[189] Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons*, Klincksieck, 1994, p. 92.

[190] Roland Le Huenen, art. cit., *Les modèles du récit de voyage*, p. 14-15.

[191] Voir Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans le récit d'Orient*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 23.

[192] Voir Adrien Pasquali, *op. cit.*, p. 127.

[193] *Ibid.* p. 131.

déplacement (dans un pays lointain) et la relation qui peut en résulter [...]. Faire un voyage, c'est parcourir le grand livre du monde; faire un Voyage, c'est mettre ensuite par écrit ce parcours, pour le dérouler devant un lecteur sédentaire"[194].

Dès lors que le récit de voyage n'a pas une forme propre avec ses règles propres, et que de plus en plus son mode est informe et fragmenté, il se situe "en marge des genres, comme une sorte d'«avant-création » ou de travail en parallèle, un peu comme existent des avant-textes où l'oeuvre peu à peu prend forme"[195]. Selon Isabelle Daunais, le statut du récit de voyage est incertain, car il se situe à mi-chemin entre les mémoires, les lettres et le reportage. Isabelle Daunais avance l'hypothèse qu'il serait en soi un "extra-deux", non pas une oeuvre pleine et achevée, mais un passage à l'oeuvre comme lieu de réflexion sur la création. Bref, il n'est pas simple de définir clairement le récit de voyage selon des critères homogènes. Essayer d'en dégager des règles rigoureuses serait aussi une tâche compliquée. Par conséquent, il vaux mieux faire valoir les caractéristiques propres du récit de voyage que de tenter de le définir comme un genre bien précis.

2) Lettre, journal et récit

Wendelin Guentner classe le récit de voyage en trois formes principales dans ses *Esquisses littéraires* : le journal, la lettre et le récit épisodique structuré en chapitres[196]. Parfois, le journal et la lettre se combinent l'un avec l'autre. Il arrive aussi qu'un même récit de voyage renferme les trois formes. Le voyageur traditonnel a largement utilisé la forme de la lettre du XVII^{e} au XIX^{e} siècle. Le voyage maritime et le voyage scientifique ont presque toujours la forme du journal. Enfin, la forme du récit est adoptée principalement dans le voyage rédigé sous forme de mémoires. Le *Journal de voyage* de

---

[194] Jean-Claude Berchet, « La Préface des récits de voyage au XIX^{e} siècle », *Écrire le voyage.*, p. 3.

[195] Isabelle Daunais, *op. cit.*, p. 24.

[196] Wendelin Guentner, *Esquissse littéraires*, p. 28-29.

Montaigne est littéralement un journal de voyage tenu au jour le jour. Et le *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales* de Challe repose sur son journal de bord et en même temps se rapproche des mémoires en raison d'un grand écart entre le temps du voyage et le temps de sa réécriture. Le *Voyage d'Encausse* de Chapelle et Bachaumont et les *Lettres familières* du Président de Brosses adoptent exclusivement la forme de la lettre. En revanche, Nerval utilise les trois formes à la fois dans son *Voyage en Orient*. Ce dernier est composé, dans l'ensemble, du récit encadré par la lettre, dans laquelle le journal et le récit sont enchâssés.

À partir du XVI^{e} siècle, l'adoption de telle ou telle forme dans le récit de voyage est étroitement liée à l'exigence du lecteur relative à la sincérité du voyageur et l'authenticité du récit, parallèlement à la montée de la méfiance envers le genre romanesque. La ressemblance entre l'auteur et le narrateur produit une confusion de leur identité dans le récit à la première personne, d'autant qu'aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, l'emploi du « je » est censé garantir au préalable la sincérité d'écriture. Le récit autodiégétique est susceptible de donner lieu à une confusion entre l'auteur et le narrateur, puisque le lecteur a tendance à prendre le « je »-narrateur pour l'auteur. Cette confusion devient d'autant plus forte que le récit est rédigé sous forme de lettre et de journal, parce que ces deux formes fournissent au récit une dimension de sentiment personnel, de confidence intime et de vie psychologique privée plus plausible que d'autres formes. Dès lors, elles sont susceptibles de provoquer l'assimilation du « je »-narrateur à l'auteur. Par ailleurs, le récit de voyage écrit sous forme de lettre ou de journal se mêle naturellement à l'écriture autobiographique.

La lettre, par la liberté du style et de la forme, présuppose une spontanéité d'écriture et offre au lecteur l'impression que l'épistolier est sincère et le contenu, authentique, grâce au style naturel et au ton familier. La forme épistolaire, de même que le journal, est caractérisée par la textualité inachevée et l'écriture fragmentaire. La lettre présente un grand avantage de traiter tous les sujets de conversation dans un style libre et

familier. L'usage du ton de la conversation permet à l'épistolier de passer sans beaucoup de difficultés d'un sujet à l'autre. Qui plus est, divers éléments hétérogènes peuvent être rassemblés sans contradiction dans la forme épistolaire. Celle-ci permet également de faire des digressions sous forme d'anecdote, de commentaire ou d'exposé. Toutefois, la lettre implique une contrainte relative par rapport au journal, parce qu'elle suppose dans tous les cas un destinataire même anonyme ou fictif, elle est donc régie par des conventions littéraires : le ton et le sujet de la lettre doivent se conformer au destinataire. Par contre, le journal est considéré comme une forme dénuée de contraintes extérieures, par conséquent comme une écriture de pure subjectivité fondée sur une pensée du premier jet. Cependant, de même qu'on fait la distinction entre lettre privée et lettre publique, il faut distinguer journal privé et journal officiel. Le premier type est marqué essentiellement par le subjectivité d'un individu, surtout l'épanchement du moi intime, et n'est pas initialement destiné à la publication. Par contre, le deuxième type a un objet préalablement fixé ; par exemple, dans le journal de bord il s'agit d'enregistrer impérativement avec exactitude tous les événements qui ont lieu à bord[197]. Ainsi, le rédacteur officiel du journal de bord doit rendre compte minutieusement au jour le jour de la marche du navire, de la météorologie, des changements de cap et de voiles, du ravitaillement, des maladies, des morts, etc. En dépit de cela, il est inévitable que la subjectivité du rédacteur s'infiltre quelque peu dans le journal de bord. Et le fait est qu'un journal de voyage se présente souvent sous une forme intermédiaire. Dans le cas où le journal de bord est publié après quelques remaniements, l'auteur n'apporte pas seulement un changement de ton et de vision[198] dans le traitement de certains événements, mais parfois aussi ajoute des anecdotes et des réflexions absentes du manuscrit. Dans cette perspective, le *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales* de

[197] En cas de détournement d'un fait, le châtiment pour l'écrivain du navire était la mort.

[198] Le changement de la vision provient en partie de la distance entre le temps de l'histoire et le temps de la narration.

Challe appartient à la catégorie du journal intermédiaire entre mi-journal de bord et mi-journal personnel. Si on compare deux versions relatant le même voyage, le « Journal à Pierre Raymond » et le « Journal publié de 1721 », on constate que, dans ce dernier, non seulement Challe détaille des événements et développe certains discours, mais qu'il y a en plus insère des récits romanesques, des anecdotes et des histoires d'animaux. Entre les deux versions apparaît surtout une évolution importante sur le plan de ses idées religieuses et politiques[199].

En dépit d'une contrainte liée à la suppostion préalable du destinataire, la lettre offre l'avantage de justifier publiquement, en raison de la présence du destinataire, la position de l'auteur caché derrière l'expéditeur. Au besion, le narrateur-auteur peut se défendre et se justifier par une « réponse ». De surcroît, le voyage rédigé en lettre se transforme en un lieu d'échange de diverses voix grâce à la présence du destinataire. Et celle-ci permet de mettre en scène plusieurs points de vue divergents et plusieurs niveaux énonciatifs en faisant usage du récit dialogique.

Dans la préface-introduction, en tant que'auteur extradiégétique, Nerval écrit deux lettres publiques en vue de rectifier sa mauvaise réputation que lui font ses homologues écrivains. En tête de *Lorely* (1852), Nerval répond publiquement à Jules Janin au sujet de l'article publié le 1er mars 1841 dans le *Journal des Débats*[200]. La lettre-dédicace servant d'« Introduction » du recueil des *Filles du Feu* est une autre réponse publique « À Alexandre Dumas », plus précisément à l'article publié de ce dernier dans son journal *Le Mousquetaire* le 10 décembre 1853. Les deux réponses de Nerval visent à

[199] À propos des différences de deux versions, voir « Appendice I » : Les deux versions du Journal de Voyage, Robert Challe, *Journal du voyage des Indes orientales : À Monsieur Pierre Raymond*, Droz, Genève, 1998, p. 341-364.

[200] Nerval évoque d'une manière métaphorique sa crise de 1841 : "On m'avait cru mort de ce *naufrage*, et l'amitié, d'abord inquiète, m'a conféré d'avance des honneurs que ne me rappelle qu'en rougissant, mais dont plus tard peut-être je me croirai plus digne". (III : 4) Nous soulignons.

justifier son état psychique révélé au public par les deux écrivains. La lettre-dédicace à Dumas dont le ton n'est pas dénué d'ironie[201] commence ainsi :

> Je vous dédie ce livre, mon cher maître, comme j'ai dédié *Lorely* à Jules Janin. J'avais à le remercier au même titre que vous. Il y a quelques années, on m'avait cru mort et il avait écrit ma biographie. Il y quelques jours, on m'a cru fou, et vous avez consacré quelques-unes de vos lignes des plus charmantes à l'épitaphe de mon esprit. Voilà bien de la gloire qui m'est échue en avancement d'hoirie. Comment oser, de mon vivant, porter au front ces brillantes couronnes ? Je dois afficher un air modeste et prier le public de rabattre beaucoup de tant d'éloges accordés à mes cendres, ou au vague contenu de cette bouteille que je suis allé chercher dans la lune à l'imitation d'Astolfe, et que j'ai fait rentrer, j'espère, au siège habituel de la pensée. (III : 449)

L'auteur se défend dans sa réponse à Alexandre Dumas en montrant qu'on l'a mal jugé et en exposant son esthétique romanesque. Selon Lieven D'Hulst, les deux lettres-préfaces portent un indice important qui doit "orienter la lecture du volume entier"[202] dans la persepective de l'écriture autobiographique[203]. En revanche, *Les Faux Saulniers* ne représentent pas seulement les lettres publiques rédigées par l'auteur : « Au directeur du *National* », « Réponse au *Corsaire* », « Réponse à M. Auguste Bernard, de l'Imprimerie nationale, membre de la société des antiquaires de France », « À M. le Directeur du *National* », mais aussi les lettres d'un lecteur extradiégétique, « *Un abonné* du Natioanl », « Un de vos lecteurs », auxquelles l'autuer donne des réponses publiques[204].

---

[201] Nerval écrit aussi sa réponse mêlée d'ironie dans « À Jules Janin » : "Cet éloge, qui traversera l'Europe et ma chère Allemagne, — jusqu'en cette froide Silésie, où reposent les cendres de ma mère, jusqu'à cette Bérésina glacée où mon père lutta contre la mort, voyant périr autour de lui les braves soldats ses compagnons, — m'avait rempli tour à tour de joie et de mélancolie." (III : 10)

[202] III : 942.

[203] Dans « À Jules Janin » Nerval établit un pacte autobiographique : "Voici ce que vous écriviez, il y a environ dix ans, — et cela n'est pas sans rapport avec certaines parties du livre que je publie aujourd'hui." (III : 4)

[204] Voir à ce sujet la partie de notre thèse intitulée « Forme épistolaire dans *Les Faux Saulniers* ».

La tradition de la lettre remonte à l'antiquité[205] ; l'art épistolaire est surtout l'héritier de l'art oratoire antique, en particulier de Cicéron. Au Moyen Âge, cette forme et celle du sermon, constituaient deux genres majeurs en prose. La lettre humaniste du XVI[e] siècle est d'origine italienne. Elle repose en particulier sur le modèle des *Lettres familières* de Pétrarque, "une autobiographie morale fragmentée"[206]. Elle fait la « peinture » du moi intime avec un style personnel[207]. Les premières lettres publiées en français furent à la fin du XVI[e] siècle par Etienne du Tronchet et Etienne Pasquier. Un changement de statut de la lettre se produit entre ce moment et le début du XVII[e] siècle : "d'objet littéraire à admirer et à imiter, la lettre devient un mode d'accès au moi de l'épistolier et à son aventure individuelle"[208]. Au milieu du XVII[e] siècle le genre épistolaire a accès pleinement à la dimension littéraire à travers ses valeurs "sincérité et négligeance"[209]. Citons surtout la publication des lettres de Vincent Voiture (1597-1648) en 1650. Les lettres galantes de Voiture atteignent à la perfection de l'art épistolaire notamment grâce à son style spontané et naturel. Qui plus est, l'œuvre épistolaire est considérée comme une écriture autobiographique, car elle propose au lecteur le portrait singulier d'un homme.

Cependnat, il faut mettre en question l'authenticité des lettres publiées, puisqu'il s'agit, dans la plupart des cas, d'une publication posthume. À titre d'exemple, rappelons que 28 lettres de Mme de Sévigné à sa fille Mme de Grignan furent publiées pour la

---

[205] Parmi de multiples genres pratiqués par Sénèque – dix tragédies, des traités philosophiques, des lettres, trois *Consolations* consacrées à apaiser le chagrin, les *Recherches sur la nature* ou *Questions naturelles* une encyclopédie scientifique en sept livres, une satire Ménipée –, il faut noter que les cent vingt-quatre *Lettres à Lucilius*, rédigées entre l'été 63 et l'automne 64, sont la correspondance entre le philosophe stoïcien et son destinataire Lucilius.

[206] Marc Fumaoli, « Génèse de l'épistolograhie classique : rhétorique humaniste de la lettre, de Pétrarque à Juste Lipse », *RHLF*, n° 6, nov.-déc. 1978, p. 888.

[207] Le style épistolaire est caractérisé, d'une part, par le naïf, le médiocre, le négligé, d'autre part par le naturel, le familier, le sensible. Voir *La Lettre au XVII[e] siècle*, *RHLF*, n° 6, nov.-déc. 1978.

[208] Roger Duchêne, « Le lecteur de lettres », *RHLF*, n° 6, nov.-déc. 1978, p.988.

[209] *Ibid.*

première fois en 1725, c'est-à-dire après la mort de l'épistolière, suivies d'autres éditions en 1726, en 1734 et 1754, mais toutes étaient remaniées et sélectionnées suivant les instructions de Mme de Simane, petite-fille de Mme de Sévigné[210].

Par ailleurs, la forme épistolaire, libérée de l'art oratoire dont la fonction essentielle est de persuader, se transforme de manière progressive en "une conversation par écrit"[211]. Dans le domaine du récit de voyage, rappelons le *Nouveau Voyage d'Italie* (1691) de Misson rédigé sous la forme épistolaire, dans laquelle Misson imite le dialogue entre le voyageur et le lecteur. Le *Nouveau Voyage d'Italie* ne sert pas seulement de modèle au récit de voyage pour ses successeurs, il contribue aussi à la vogue de la forme épistolaire au cours du XVIII^{e} siècle. Toutefois, les « lettres à un ami » de Misson sont une pure invention, malgré l'illusion authentique qui résulte de l'habilité de l'art épistolaire. L'apparence d'une lettre intime n'est au fond pas autre chose que l'effet de réel. De même, on a fini par découvrir que les *Lettres familières* du Président de Brosses, considérées longtemps comme authentiques, étaient fictives. La forme éspistolaire a ceci de particulier qu'elle conserve effectivement ses impressions immédiates du premier jet, ce même après le remaniement, grâce à l'expression spontanée et au style naturel. Ainsi, l'adoption d'un destinataire intime ou d'un petit groupe restreint de destinataires vise en réalité l'ensemble de lecteurs potentiels qui constituent le public. Mais une remarque s'impose quant au caractère de la lettre. Aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, la lettre basée sur le journal de voyage n'est pas tout à fait intime, elle porte une marque publique. Bien qu'elle soit en apparence destinée à un petit groupe restreint, elle vise au fond à un lectorat plus étendu. De cette manière, la lettre privée devient la lettre publique, surtout en cas de publication. Cette forme atteint son point culminant avec le roman épistolaire au XVIII^{e} sicèle, tandis que le voyage

[210] Rappelons aussi la censure par Caroline Franklin-Grout, nièce de Flaubert, envers la publication du manuscrit du *Voyage en Égypte* de celui-ci. Voir l'« Introduction » de Pierre-Marc de Biaisi, Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte*, Grasset, 1991, p. 14-18.

[211] Wendelin Guentner, *op. cit.*, p. 106.

épistolaire devient une forme de prédilection au XIX^e^ siècle, quoique le roman par lettres ait disparu au début du XIX^e^ siècle. Par exemple, *Le Rhin*[212] de Hugo (1842), *Un Été dans le Sahara* (1857) et *Une Année dans le Sahel* (1859) de Fromentin se présentent comme des recueils de lettres. Le *Voyage en Orient* de Nerval, où sont désignés de temps à autre le destinataire et le lieu d'envoi, garde une forme épistolaire atténuée. Cette forme du récit de voyage disparaît presque totalement à la fin du XIX^e^ siècle, dans la mesure où, prolifère désormais le journal intime écrit au jour le jour sous forme de carnet de route, ce qui répond à l'accroissement progressif de la demande d'une pure subjectivité dont l'expression requiert le style spontané.

Ces deux formes, lettre et journal, entraînent également une situation narrative complexe du fait de leur point de vue spécifique dans l'écriture du voyage, l'impression de la spontanéité leur étant inhérente. Selon Gérard Genette, "le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà du passé, et le « point de vue » peut s'être modifié depuis ; les sentiments du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros "[213]. Le sentiment du passé se réanime sans difficulté au présent, par suite, le décalage temporel entre le voyage réel et sa rédaction semble minimal ou s'anéantir. C'est la raison pour laquelle le journal de voyage et le voyage épistolaire donnnent une impression de fraîcheur du regard sur des événements passés.

[212] Sous-titré « Lettres à un ami ».

[213] Gérard Genette, *Figures III*, p. 230.

3) Contrat de sincérité ou déguisement du mensonge

En principe, le récit de voyage s'appuie sur le récit factuel, puisqu'il est censé relater fidèlement l'itinéraire réellement parcouru par le voyageur. Toutefois, l'étendue de l'expérience du voyageur dépasse parfois ce qu'il a vu et ce qu'il a entendu sur place. Parfois, des récits fictionnels sont intercalés tout au long du voyage authentique, sous forme de digressions, anecdotes, compilations, réécritures, etc. De surcroît, il y a une certaine distance entre le brouillon initial et la publication ou éventuellement le manuscrit mis au point (ou la copie du manuscrit), de sorte que l'exactitude de la relation doit être mise en question. Cependant, la rédaction du voyage se fait dans la plupart des cas après le retour, malgré ce que déclare l'auteur dans la préface son journal tenu sur place au jour le jour ou des lettres écrites au cours du voyage. Ainsi, on a découvert que les *Lettres familières* du Présient de Brosses étaitent en réalité une correspondance fictive mise en scène extrêmement habile. Même si un récit de voyage paraît authentique, la véracité du contenu doit être mise en cause. Cependant, y a-t-il un moyen de vérifier l'authenticité du discours du voyageur ? Pour parer à cette difficulté, l'auteur ou l'éditeur met explicitement l'accent sur l'authenticité du récit dans la préface, l'avertissement, la dédicace ou l'incipit : ce genre de paratexte est le lieu privilégié où se proclament la sincérité du voyageur et la véracité de l'ouvrage. La déclaration initiale de l'authenticité[214] apparaît comme un contrat de sincérité passé par l'auteur avec son lecteur dans le récit de voyage.

À titre d'exemple, du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle, le style simple et naturel du « je »-narrateur est censé garantir la sincérité du voyageur et l'authenticité de sa relation,

[214] Dans le voyage imaginaire ce dispositif d'authentification dans le discours préfaciel est beaucoup plus ostentatoire que dans le récit de voyage réel, comme on peut le constater dans les préfaces des *Voyages de Gulliver* de Swift et de *Robinson Crusoé* de Defoe ; c'est il faut renforcer l'effet de réel. Voir Jean-Michel Racault, « Les jeux de la vérité et du mensonge dans les préfaces des récits de voyages imaginaires à la fin de l'Âge classiques (1676-1726) », *Métamorphoses du récit de voyage*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1986, p. 82-109.

surtout dans le cas où le voyage est rédigé sous la forme d'un journal et des lettres écrites sur le vif. Au contraire, le beau style élaboré est considéré comme l'indice d'un mensonge, d'autant que le genre romanesque suscite la méfiance[215]. "Cependant, la revendication trop insistante du vrai peut aussi bien aboutir à l'inverse de l'effet théorique recherché et donc renforcer le soupçon de mensonge qui s'attache à tout récit de voyage, en vertu du vieux proverbe : « À beau mentir qui vient de loin »"[216].

Considérons par exemple le voyage de Robert Challe. Dans le *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales*, le témoignage direct et objectif est étroitement associé à la réflexion, à la méditation et au jugement subjectifs. Les mots d'ordre de Challe est évidemment *sincérité, sincère, sincèrement*. Il déclare à la lettre liminaire « À Monsieur*** » que son journal de voyage était rédigé par "une plume sincère" et il n'a eu en vue que "la sincérité"[217]. Qui plus est, son éditeur le présente "fort exact & très circonstancié" et "tout rempli de vérités extrêmement intéressantes" et n'étant fondé que sur ce que l'auteur a vu "par ses propres yeux" et jugé "par ses lumières"[218]. Ainsi, le *Journal d'un voyage* est doublement garanti comme authentique par l'auteur et l'éditeur, selon un système de validation successive attestant la véracité de la relation. Cependant, l'accent mis sur la sincérité de l'écriture du voyage ne dénote-t-il pas une manœuvre romanesque de l'auteur ? Ne s'agit-il pas d'un dispositif d'authentification visant à renforcer un effet de réel faisant passer pour vrai sa relation ? Le résultat de l'analyse comparative des deux versions du *Journal* de Challe nous le montre bien : le

---

[215] Jean-Michel Racault explique ce phénomène par "une double crise" : "crise des valeurs du monde classique" et "crise du genre romanesque". Il en résulte qu'on voit la vogue du récit de voyage, le roman épistolaire et les mémoires écrits notamment par la narration réaliste marquée par la vraisemblance. Voir Jean-Michel Racault, *art. cit.*

[216] Jean-Michel Racault, *art. cit.*, p. 83-84. Toutefois le récit de voyage ne peut entièrement s'échapper à la suspicion jetée sur la sincérité du voyageur, censé être sujet à mentir. Voir Jean-Claude Berchet, « La Préface des récits de voyage au XIX^e^ siècle », *Écrire le voyage*, p. 4-5.

[217] Robert Challe, *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales*, t. I, Mercure de France, 2002, p. 95.

[218] Voir « Avertissement », *op. cit.*, p. 91-93.

texte publié se rapproche d'une œuvre littéraire par rapport au manuscrit. Outre maintes transformations des faits rapportés sur les mêmes événements, déformations et contradictions y sont aussi avérées.

L'attestation initiale d'authenticité ne serait-elle alors qu'un indice de fiction ? À ce sujet, retenons encore l'opposition du procédé de l'écriture du voyage entre André Thevet et Jean de Léry, dont nous avons déjà parlé plus haut. Les deux voyages nous intéressent particulièrement dans la mesure où Thevet et Léry rappotrent d'une manière opposée les mêmes événements. Il s'agit de "deux relations d'une même expédition au Brésil"[219] écrit Michel Jeanneret. Les deux voyageurs séjournent à brefs intervalles dans la France Antarctique de quatre arpents de la baie de Rio de Janeiro. Thevet y séjourne environ dix semaines (du 15 novembre 1555 au 31 janvier 1556) en qualité d'aumônier de l'expédition de Villegagnon. Par contre, Léry y reste dix mois (du 7 mars 1557 au 31 janvier 1558) en tant qu'artisant cordonnier. Excepté leur origine modeste, leur seul point commun, ils ont eu deux carrières complètement différentes. Thevet, religieux catholique franciscain, est promu Premier cosmographe du roi sous la protection de deux illustres maisons les La Rochefoucauld et les Guise. Léry, cordonnier et calviniste, devient un fervent défenseur de sa foi au retour du voyage et exerce "la périlleuse charge de pasteur de l'Église réformée"[220] tandis que se déroulent les Guerres de religion.

Les deux voyageurs publient leur relation à vingt années d'intervalle. "Contre la cosmographie de Thevet aux prétentions universelles, Léry est ce topographe que vantera Montaigne, qui se borne à raconter ce qu'il a vu comme il l'a vu, sans gonfler outre mesure son témoignage" [221]. Selon Frank Lestringant, l'écriture de Thevet

---

[219] Michel Jeanneret, « Léry et Thevet : comment parler d'un monde nouveau ? », *D'Encre de Brésil : Jean de Léry, écrivain*, Paradigme, Orléans, 1999, p. 111.

[220] « Préface : Léry ou le rire de l'Indien » de Frank Lestringant, Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, Livre de Poche, 1994, p. 30.

[221] *Littérature française du XVIe siècle*, Puf, 2000, p. 306.

appartient à l'inventaire basé sur le raisonnement général, tandis que celle de Léry, à l'aventure personnelle fondée sur l'observation de premier main. L'ethnographie de Thevet repose sur la collecte d'un maximum d'informations visant un savoir total ; il compile une foule de références suivant le principe de l'analogie. Ses *Singularitez de la France Antarctique* (1557) sont donc une collection hétéroclite, sans ordre rigide ni limites bien définies : "c'est un pêle-mêle de merveilles, où les richesses naturelles sont mêlées aux traits culturels, où les Amazones légendaires cohabitent avec les très réels Indiens anthropophages"[222]. En outre, "*Les Singularitez* de Thevet sont une œuvre collective, un bricolage textuel où plusieurs mains sont repérables : le libraire Ambroise de la Porte, l'helléniste Mathurin Héret eurent sans doute une plus grande part à sa rédaction que l'auteur officiel, dont le nom seul figure sur la page de titre"[223]. C'est de là que dérive une écriture impersonnelle, fictive et abstraite d'un monde réinventé. Dans l'ensemble, l'écriture de Thevet, qui vise le général et l'universel, relève du registre du vraisemblable. Au contraire, l'*Histroire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, œuvre solitaire de Léry, relève de l'ethnographie méthodique et bien cataloguée[224], basée sur le témoignage direct oculaire et l'expérience immédiate dans l'optique de l'observateur participant sur place : "ce que j'ay pratiqué, veu, ouy et observé tant sur mer, allant et retournant, que parmi les sauvages Ameriquains, entre lesquels j'ay frequenté et demeuré environ un an"[225]. C'est l'aventure personelle qui donne le ton unitaire aux diverses données du catalogue, chacune étant associée à une anecdote ou un souvenir personnels. Selon l'ordre hiérachique de « la vue-l'ouïe-la lecture » sur le plan véridique de la relation du voyageur, le récit de voyage de Léry est prédominé par la vue, donc par l'expérience vécue, alors que celui de Thevet, dont la rédaction est confiée à des tiers,

---

[222] Frank Lestringant, *art. cit.*, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, p. 31.

[223] *Ibid.*, p. 32. Léry y ajoute un négre de plus. C'est François de Belleforêt qui était le collaborateur de Thevet jusqu'en 1568.

[224] La table des matières divisée en XXII chapitres montre bien son procédé systématique.

[225] Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, Livre de Poche, 1994, p. 105-106.

est surtout informé par la lecture, l'expérience livresque l'emportant sur le témoignage occulaire.

Léry tente d'écrire une relation authentique face aux *Singularitez* de Thevet[226], livre "singulièrement farci de mensonges"[227]. Le principal objectif de l'*Histoire d'un voyage* était de restituer la vérité sur les événements faussement décrits dans *Les Singularitez* et la *Cosmographie universelle* (1575) de Thevet. S'appuyant sur une preuve évidente[228], Léry réplique point par point, dans sa préface, aux mensonges et aux calomnies répétés par Thevet[229]. Dénoncer les mensonges réitérés de l'adversaire catholique est pour le calviniste Léry une obligation morale. Selon Léry, dans l'ouvrage de Thevet, une émeute soulevée par des « truchements » est abusivement attribuée aux « Genevois », alors qu'elle s'était passée avant l'arrivée d'une petite mission calviniste et après le départ de Thevet vers la France. Lors de cet incident, Thevet se présente lui-même comme victime d'une menace de mort, ce qui est une pure fable. Il fabrique aussi une *Ville-Henry* imaginaire bâtie "en l'air, en l'Amerique"[230]. Léry se doit encore de "rétablir une vérité et de laver de tout soupçon la mémoire des trois martyrs immolés au Nouveau Monde pour la défense de la foi calviniste"[231].

---

[226] "L'*Histoire d'un voyage* ne serait pas telle, elle n'aurait ni cette verve ni cette profondeur insolemment subjectives sans le précédent que constituent *Les Singularitez de la France Antarctique* d'André Thevet, […]". Frank Lestringant, *art. cit.*, p. 30.

[227] Jean de Léry, « Préface » de Jean de Léry (à l'édition de 1580), *op. cit.*, p. 63. Dans la même Préface, Léry déclare ses "mémoires", "escrits d'ancre de Bresil, et en l'Amerique mesme, contenans les choses notables par moy observées en mon voyage" (*ibid*, p. 61-62).

[228] Léry cite plusieurs parties de la *Cosmographie universelle* (1575) de Thevet et la lettre traduite de Villegagnon à Calvin. Mis à part les mensonges de Thevet, Léry éclaire encore des erreurs commises par Thevet à l'égard du satut de quatorze « Genevois », et indique un certain nombre de gonflements des faits décrits.

[229] Voir la « Preface » de Léry de la seconde édition de 1580, *ibid.*, p.63-99. Du reste, Thevet impute aux « Genevois » la perte de la colonie.

[230] *Ibid.*, p. 85.

[231] Frank Lestringant, *art. cit.*, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, p. 29.

Ainsi, les deux voyages, pourtant relatifs à une même expédition au Brésil, s'opposent totalement. Fondé essentiellement sur l'observation rigoureuse, Léry élabore un récit véridique et autobiographique avec une vision rétrospective ; à l'inverse, Thevet, s'appuyant principalement sur des sources livresques, façonne un récit fictionnel et impersonnel avec une vision prospective sur le discours colonial.

En règle générale, ajouts, remaniements et corrections sont naturellement interpolés du brouillon initial au texte publié ou au manuscrit élaboré. Notes, comptes-rendus, rapports, journaux, lettres rédigés sur place se transforment en une relation de voyage à travers la mise au net et la copie du manuscrit. Mais au cours de l'élaboration soignée, surtout si elle s'étend sur une longue durée, l'authenticité documentaire risque d'être déformée, falsifiée et même contredite. Se produit souvent le passage du témoignage à la fiction romanesque.

Naturellement, tout récit de voyage est une écriture quelque peu fictionnelle, quoique fondée sur une relation factuelle. Il peut acceuillir le discours fictif sous forme de digression et d'anecdote, aussi bien que le discours autobiographique, scientifique et historique. Se mêlent sans grande contradiction le véridique et le romanesque à travers la citation, l'emprunt et la réécriture. En somme, le discours du voyageur, tiraillé entre le réel et l'imaginaire, est demi-vérité et demi-mensonge. Nerval ne compare-t-il pas son journal de voyage au vécu rêvé dans « Les Amours de Vienne »[232]?

4) Poétique du récit de voyage

Régi par la contiguïté spatiale et la succession temporelle, le récit de voyage est une écriture discontinue, inachevée et fragmentaire, à l'encontre du fini, de l'achevé, du continu, de l'unité. Wendelin Guentner qualifie d'« esquisse littéraire » la rhétorique récit de voyage du XIX^{e} siècle en la comparant à l'esquisse picturale. Cette dernière est

[232] "À Vienne, cet hiver, j'ai continuellement vécu dans un rêve." (II : 230)

marquée surtout par le style non-élaboré, naturel, simple et spontané. De même, sur le plan du récit, le voyage du XIX[e] siècle mélange des formes et des registres : un tableau, une anecdote, un portrait, une scène dialoguée, une description, un micro-récit, une lettre, un journal, etc. De plus, il est aussi caractérisé par la juxtaposition, l'ellipse et la répétition. Et le récit de voyage est par définition référentiel et donc marqué par l'intertextualité. Il est aussi une écriture sur place donnant un effet d'immédiateté, qui s'appuie à son tour sur la prise de notes sur le vif, semblable à l'esquisse d'après nature. De toute manière, l'énonciation du discours de voyage se passe sur le champ et pendant le voyage.

Revenons au terme même « récit de voyage » afin d'esquisser un essai de sa poétique. Qu'est-ce que « le récit de voyage »? D'évidence, c'est un récit quant à la forme, qui implique un voyage comme histoire. C'est de là que vient peut-être son originalité : le voyage est posé comme préalable au récit, et le récit surgit après le voyage. Du reste, c'est le voyage qui donne lieu au récit. "Quel que soit le type de relation considéré — relation de missionnaire, observations d'un naturaliste, journal de bord d'un navigateur, carnet de route d'un amateur d'archéologie etc... — celle-ci se donne toujours comme le compte rendu d'une enquête, le résultat d'une découverte"[233].

Comme l'histoire, le récit de voyage raconte ce qui est arrivé, et ce qui appartient à l'ordre du réel et du déjà là. Mais comme la poésie, il doit aussi montrer ce qui dépasse ce réel, suggérer ce qui n'a pas encore été vu. Son enjeu est donc double : rapporter fidèlement ce qui relève du réel et en même temps en raconter davantage. "Voir, faire voir et faire savoir, tel sera dès l'origine le programme du voyageur. [...] Son aventure est un déchiffrement du monde par le regard et la découverte est la résultante immédiate de ce qui est visuellement perçu"[234] ; d'où l'importance de la description dans le récit de voyage. À l'inverse du récit de fiction, qui, à la limite, peut se passer de la description,

[233] Roland Le Huenen, *art. cit., Les Modèles du récit de voyage*, p. 16.

[234] *Ibid.*

celle-ci joue un rôle primordial dans le récit de voyage, parce que pour une large part c'est un texte didactique, un compte rendu d'observations et un véhicule d'informations. "Dans la fiction, la description, en tant que contenu, sert le récit, lui est hiérarchiquement soumise, tandis que le romancier se plaît à jouer des changements de rythme que ce statut formel autorise. *A contrario* la description dans la relation n'est pas la servante du récit, mais son égale, d'où la substitution au principe hiérarchique d'une structure agonique qui trouve un écho, parfois amplifié, dans l'ordre syntaxique de la mise en texte"[235]. La description correspond à un temps mort dans les activités du voyageur, de sorte que la pause du récit ne fait que réitérer celle de l'histoire.

« La structure narrative »

Le récit de voyage classique comprend un départ et un retour, autrement dit un commencement et une fin, et entre-deux, le parcours de l'itinéraire, constitué d'une série d'épisodes survenus au cours du déplacement de voyageur : les escales, les incidents de route, les rencontres, la découverte et l'exploration. Dans *L'Art de voyager*, Normand Doiron dit que la structure de base triade reproduit les grands moments du parcours[236] : le départ, l'épreuve (ou le séjour), le retour. Le voyage de l'aller et celui du retour sont marqués par des épisodes symétriques. Et le retour au point de départ signifie que le voyageur peut garantir au lecteur l'authenticité de sa relation et sa sincérité de narrateur. Normand Doiron définit le récit de voyage comme "un espace discursif où s'inscrivent des lieux, où se tracent des figures, où se construisent des formes"[237]. La description et la narration alternent au cours de l'itinéraire.

---

[235] *Ibid.*, p. 20.

[236] Valérie Berty, dans sa *Littératrue et voyage : un essai de typologie des récits de voyage français au XIX^e^ siècle* (l'Harmattan, 2001), classe les grands moments du parcours en « trois moments d'émotion » : le départ, les passage des frontières et le retour. Voir Valérie Berty, *op. cit.*, p. 167-198.

[237] Adrien Pasquali, *op. cit.*, p. 96.

Odile Gannier précise que “les catégories essentielles du temps et de l’espace s’imposent plus vivement que dans les autres genres”[238], parce que le temps et l’espace sont préalablement déterminés à l’écriture du voyage. Compte tenu du statut du narrateur, le récit de voyage est souvent intra-homodiégétique – le narrateur est à la fois héros et présent dans le texte. Et sa position temporelle de narration par rapport à l’histoire est *a posteriori*. La plupart des récits de voyage sont écrits en tant que récits retrospectifs, selon le point de vue du narrateur.

Il n’est pas facile de définir le statut de ce genre littéraire. D’abord, le récit de voyage est une forme hétérogène, sans règles ni frontières, c’est surtout un mélange de plusieurs formes différentes : journal, lettre, mémoires, portrait, commentaire, etc. Ainsi il échappe à la classification générique en se situant en dehors des genres reconnus. C’est là que réside sa spécificité : pour ainsi dire, l’ouverture à toutes les formes narratives.

« L’ordre du récit de voyage »

En règle générale, l’ordre du récit de voyage est chronologique et fortement structuré par la dimension espace-temps. “Rares sont les phénomènes d’achronies, rares sont les ellipses et quand ces dernières se produisent c’est qu’elles correspondent à des lacunes du voyage et de la découverte”[239]. Mais l’ordre chronologique se rompt lorsque s’intercale un récit digressif, puisque celui-ci raconte souvent une histoire imaginaire qui n’a pas de relation directe avec le vécu du voyageur. Il se présente majoritairement sous la forme d’un récit légendaire, un conte folklorique, une histoire anecdotique tirée des annales, etc. Ainsi, l’espace-temps du récit enchâssé se situe indépendamment du récit primaire du voyageur.

---

[238] Odile Gannier, *La Littérature de voyage*, Ellipses, 2001, p. 6.

[239] Roland Le Huenen, *art. cit.*, *Les Modèles du récit de voyage*, p. 24.

Quant à la durée du temps du récit de voyage, elle est principalement singulative. “À chaque journée son emploi du temps, sa découverte ou sa visite du site”[240]. “À chaque instant son lieu, à chaque quantième son espace”[241]. Le temps est doté d’un contenu qu’il emprunte à l’espace. Inversement, l’espace sera porteur d’inscription temporelle. Dès lors, le temps et l’espace sont inévitablement corrélatifs.

Roland Le Huenen conclut ainsi : “Le récit progressera dès lors selon un double tracé, celui de la contiguïté et celui de consécution qui à la limite deviennent interchangeables. Toute lecture de récits de voyages se doit de tenir compte du caractère équivoque de ces relations, de ce modèle en chiasme où temps et espace dans leurs rapports réciproques sont simultanément et concurremment forme et contenu. C’est reconnaître par la même occasion qu’au principe logico-temporel qui régularise le récit fictif, le récit de voyage substitue une structure narrative de type temporo-spatial”[242].

3. Le récit de voyage au XIX^{e} siècle

1) Typologie du récit de voyage au XIX^{e} siècle

À première vue, le récit de voyage au XIX^{e} siècle fournit une écriture référentielle et subjective non pas l’écriture encyclopédique visant un savoir total et objectif sur le monde. Il en résulte que les pratiques intertextuelles sont beaucoup plus présentes dans le récit de voyage de cet époque qu’aux siècles précédents. La référence, l’emprunt, le plagiat et la réécriture sont les procédés les plus courants au voyage du XIX^{e} siècle. Ainsi, les écrivains voyageurs remplacent les descriptions de l’espace et du paysage par la référence aux livres et aux auteurs pour éviter la répétition, et aussi par leurs réflexions et impressions personnelles. Par ailleurs, le récit de voyage romantique,

[240] *Ibid.*

[241] *Ibid.*

[242] *Ibid.*, p. 25.

"organisé autour d'un *je* régulateur du parcours discursif et autour de l'idée qu'il n'y pas de réalité autre que subjective"[243], tend à devenir autobiographique à travers le regard subjectif et intime centré sur le sujet lui-même. À la fois livresque et subjectif, le récit de voyage du XIX^e^ siècle a une prédilection pour la forme épistolaire.

On peut dire que c'est à ce siècle que le récit de voyage fait son entrée à part entière dans le domaine littéraire. Jean-Claude Berchet explicite l'évolution du récit de voyage à travers l'analyse du rôle des préfaces[244] des textes du voyage en Orient. Après l'analyse des préfaces de Volney (*Voyage en Syrie et en Égypte*) et Savary (*Lettres sur l'Égypte*), il constate que "le récit de voyage des années 1780 se situe dans le droit fil de la tradition encyclopédique"[245], donc le récit objectif, documentaire et scientifique. De même, Normand Doiron parle à propos des récits de voyage des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles d'un discours totalisateur des savoirs sur le monde. Il est vrai que, dans le voyage avant le XIX^e^ siècle, l'accent est mis plutôt sur l'utilité du récit que sur l'élémént ludique. Du reste, le récit de voyage change foncièrement de nature au XIX^e^ siècle. Avant, le relateur du voyage est, dans la majorité des cas, explorateur, militaire, aventurier, diplomate, négociant, missionnaire, savant, c'est-à-dire voyageur professionnel, et non pas auteur reconnu. Jean-Claude Berchet explique ce changement ainsi : "La saisie encyclopédique des pays du Proche-Orient donne très vite la fallacieuse impression que la matière est épuisée, la source tarie. [...], le voyageur du XIX^e^ siècle est par avance découragé de rivaliser avec ses prédécesseurs, [...]. Il accepte au contraire, sans trop de souci, de passer pour un perpétuel épigone, qui arrive toujours plus tard, [...]. Le

---

[243] Véronique Magri-Mourgues, *Le Voyage à pas comptés : pour une poétique du récit de voyage au XIXe siècle*, Honoré Champion, 2009, p. 29.

[244] Leur désignation est variable : avant-propos, averstissement, introduction, préface. En particulier, l'auteur déclare dans la préface son engagement de sincérité, c'est-à-dire l'authenticité de son voyage, que le voyage soit réel ou fictif. La préface a pour fonction d'assurer la médiation entre le texte du récit et le hors-texte du réel. Ainsi, la préface ou éventuellement la conclusion, joue un rôle primordial pour l'interprétation du voyage.

[245] Jean-Claude Berchet, « La Préface des récits de voyage au XIX^e^ siècle », *Écrire le voyage*, p. 7.

voyageur se comportera de plus en plus comme un simple visiteur (bientôt touriste), [...], mais promu au rôle de metteur en scène privilégié du spectacle oriental"[246]. C'est ainsi que vient un nouveau pacte. L'incompétence, la précipitation, le dilettantisme du récit de voyage sont "la condition même du caractère original, irremplaçable, littéraire de sa vision"[247]. La spécificité de la littérature de voyage au XIX[e] siècle se situe dans "une double émancipation" : "Contre la prétention encyclopédique du « tableau raisonné », de la synthèse objective à la Volney[248], elle revendique le droit à un amateurisme qui semble le gage de la sincérité du narrateur. On refuse du même coup, sur le plan formel, les contraintes de genre, pour emprunter au roman la diversité de ses techniques narratives : lettre, journal, description, portrait, méditation lyrique, dialogue etc. Mais leur mise en oeuvre, non soumise à une intrigue, est des plus libres ; il en résulte une cohésion moindre, une déconstruction, une pratique de la discontinuité qu'on suppose reproduire le rythme même de la vie de voyage : [...]"[249]. Ainsi, le récit de voyage de ce siècle évolue d'une manière progressive vers une « esquisse littéraire », fondée sur l'écriture fragmentaire, le style spontané non soigné et le mélange de divers discours hétérogènes.

De même, Adrien Pasquali explique l'évolution historique des récits de voyage par le passage du récit de découverte et d'aventure au récit d'expérience, accompagnant la

---

[246] Jean-Claude Berchet, *art. cit., op. cit.*, p. 8.

[247] *Ibid.*, p. 8.

[248] Le *Voyage en* Syrie *et en Égypte* de Volney est un modèle du voyage objectif fondé sur une véritable enquête scientifique. Sa description du pays consiste en une approche méthodique qui commence par la description de la géographie et le climat, ensuite aborde les habitants, la religion, l'histoire et la politique du pays. Volney expose clairement son projet d'écriture dans la préface : "Dans ma relation, j'ai tâché de conserver l'esprit que j'ai porté dans l'examen des faits ; c'est-à-dire, *un amour impartial de la vérité*. Je me suis interdit tout tableau d'imagination, quoique je n'ignore pas les avantages de l'illusion auprès de la plupart des lecteurs ; mais j'ai pensé que *le genre des voyages appartenait à l'histoire, et non aux romans*". (Volney, *Œuvres* / *Volney3*, *Voyage en Syrie et en Égypte*, t. III, Fayard, 1998, p. 13-14) C'est nous qui soulignons.

[249] Jean-Claude Berchet, « Introduction » de l'anthologie du *Voyage en Orient*, Robert Lafont, coll. "Bouquins", 1985, p. 11.

transformation des modalités narratives : "la « relation » pseudo-objective d'un narrateur-personnage-témoin perdrait progressivement de sa vigueur et de sa pertinence, pour faire place, [...], au récit pseudo-subjectif d'un narrateur-personnage-acteur : [...]. Au tournant du XIX[e] siècle, au compte-rendu du monde se substituerait un usage du monde, et de soi ; au fantasme de découverte et de possession premières de l'espace, la connaissance et la saisie de soi"[250]. En ce sens, le récit de voyage du XIX[e] siècle devient « un voyage ver soi » selon la formule de Jean-Claude Berchet, le récit personnalisé et subjectif parlant de soi. C'est ainsi que l'écriture du voyage au XIX[e] siècle doit s'adapter au lectorat hétérogène dont les centres d'intérêt se multiplient de plus en plus. En outre, le voyageur écrivain change de son statut au XIX[e] siècle, il assume en même temps plusieurs rôles ; comme voyageur, il est producteur, objet et organisateur de son voyage ; comme narrateur, il devient aussi mémorialiste de son expérience ; comme personnage il apparaît encore le héros de sa propre histoire sur un théâtre étranger dont il se fait le chroniqueur et le témoin unique.

Sur le plan du voyage littéraire[251], Chateaubriand est reconnu comme le premier écrivain voyageur. Son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* s'impose le modèle des voyages littéraires, et c'est à partir de l'*Itinéraire* que le récit de voyage prend place véritablement dans le champ littéraire. Jean-Claude Berchet considère Chateaubriand comme le créateur du voyage littéraire avec son *Itinéraire*, "à condition de prendre cette expression dans son sens le plus précis voyage entrepris par un écrivain pour écrire"[252]. Dès que les écrivains voyagent, la littérature commence à fixer l'objet et la finalité du voyage, et la figure du voyageur se confond de plus en plus avec celle de l'écrivain[253]. Ainsi voit le jour l'écrivain voyageur qui fait un voyage pour l'écrire. Le récit de

---

[250] Adrien Pasquali, *op. cit.*, p. 91.

[251] Nerval nomme l'écrivain voyageur « touriste littéraire » qui a "une façon particulière et fantasque de voir et de sentir" (I : 455).

[252] Jean-Claude Berchet, « Un voyage vers soi », *Poétique 53*, 1983, p.94-95.

[253] Voir Valérie Berty, *Littérature et voyage*, L'Harmattan, 2001, p. 83.

voyage du XIX^e siècle se démarque de ses prédécesseurs, à mesure que notamment “le personnage du voyageur-écrivain prend une singulière importance”[254]. Il est à noter que nombreux récits de voyage parus au XIX^e siècle ne sont pas d’écrivains reconnus, mais ces derniers en ont laissé un grand nombre.

Selon Michel Butor, au niveau sémantique, “Tous les voyages sont livresques : Lamartine, Gautier, Nerval, Flaubert, etc., corrigent, complètent, varient le thème proposé par Chateaubriand. Dans tous les cas il y a des livres à l’origine du voyage, livres lus (en particulier l’*Itinéraire*), livres projetés (à commencer par *les Martyrs*), […]”[255]. Selon Berchet, l’*Itinéraire* “se présente comme un texte inclassable, sans finalité propre, ou du moins sans objectif clair”[256]. Chateaubriand associe des mémoires à une écriture autobiographique. “À un public désormais hétérogène, doit correspondre une écriture multiple : c’est dans ce sens que vont renouveler les formes du récit du voyage du XIX^e siècle. Ce qui caractérise son évolution, c’est une progressive fragmentation, ainsi qu’une conversion subjective de la prétention encyclopédique à proposer un savoir total sur le monde”[257]. En outre, le récit de voyage romantique avoue son incapacité congénitale à égaler un modèle idéale auquel il ne se confronte plus que pour le déclarer inaccessible. C’est un moyen hypocrite de le bannir comme indésirable[258]. Au lieu de renoncer à se brancher sur une vérité générale, le voyageur du XIX^e siècle insiste volontiers sur le détail vécu, à travers lequel se manifeste cette authenticité du particulier qu’il va revendiquer désormais comme sa spécialité[259].

“En effet, après le *Voyage en Orient* de Lamartine, qui date de 1835, le récit de voyage cesse de se développer dans un sens autobiographique ; il renonce à mettre en

---

[254] Jacques Bony, « Introduction », *Le Voyage en 1842*, Université Paris XII, 1992, p. 1.

[255] Michel Butor, « Le Voyage et l’écriture », *Répertoire IV*, Minuit, 1974, p. 26.

[256] Jean-Claude Berchet, “La Préface des récits de voyage au XIX^e siècle”, *Écrire le voyage.*, p. 9.

[257] *Ibid.*, p. 10.

[258] Voir *ibid.* Le regard ambivalent des romantiques donne lieu à l’ironie moderne, et pour cause.

[259] Voir *ibid.*, p. 11.

scène un sujet réel, un être de chair ayant une histoire, des aventures, des émotions. [...] C'est ainsi que, dans les années 1840, se développe une sorte de subjectivisme journalistique ou impressionniste qui volatilise toute intériorité, qui implique donc la disparition du sujet"[260]. Il en résulte que le récit de voyage évolue progressivement vers le reportage journalistique.

Au XIX[e] siècle, au niveau de la forme se produit une progressive fragmentation et une multiplication des digressions. De même, au niveau du contenu, s'effectue un passage du savoir scientifique totalisateur au détail particulier du vécu personnel, et par suite le récit de voyage tend à devenir plus autobiographique qu'aux siècles précédents. Quant au style de l'écriture du voyage, il est caractérisé par une « esquisse littéraire » tendu entre le style spontané et le style élaboré. Dans ce contexte, la forme épistolaire est la plus prisée par les écrivains voyageurs.

Michel Butor, dans son essai « le voyage et l'écriture »[261], classe le voyage selon le caractère de déplacements : errance, exode, exil, déménagement, émigration, voyage de l'aller et le retour, voyage d'affaires, vacances, retour au pays natal, pèlerinage, voyage d'exploration et de découverte[262], etc. Parmi ces déplacements, le retour au pays natal et le pèlerinage sont particulièrement riches en écriture et en lecture. Le premier type nourrit par excellence le thème romantique[263] à la Walter Scott, lequel influence beaucoup les romantiques français dont Nerval[264]. Et le deuxième recouvre

---

[260] *Ibid.*, p. 13. Au contraire, le sujet revient dans les récits de voyage avec la vogue du journal intime à la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle.

[261] Voir Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », *Répertoire IV*, Minuit, 1974, p. 9-29.

[262] Michel Butor y ajoute un autre type de voyage selon la direction du trajet : voyages verticaux qui ont un sens allégorique ou initiatique, et se divisent en voyages d'ascension et voyages de descente. Voir Michel Butor, *art. cit.*

[263] Le retour au pays natal se présente en majeure partie le voyage dans l'histoire d'une famille, surtout ruinée et dégradée.

[264] Dans *Les Faux Saulniers* Nerval imagine un roman à la Walter Scott avec un héros retournant au château de ses aïeux. De plus, il compare son retour à Saint-Germain au héros de Walter Scott dans les

essentiellement les grands voyages romantiques. Ces derniers, en particulier le voyage en Orient, ont trait au pèlerinage, dans la mesure où le thème principal en est le retour à la source ou la quête spirituelle et religieuse.

De son côté, Daniel Sangsue distingue le voyage humoristique du voyage traditionnel selon la façon et l'attitude de voyager[265]. Le voyage humoristique constitue à l'évidence l'une des caractéristiques les plus frappants du voyage au XIX^e^ siècle.

Valérie Berty définit les récits de voyage français au XIX^e^ siècle comme les récits, "écrits sous forme de lettres, de journaux, de mémoires, de notes, de croquis et incluant parfois des études et des fables," se présentant "comme une source infinie de détails instructifs et d'anecdotes personelles"[266]. Elle établit trois types de récits de voyage au XIX^e^ siècle selon les critières de la voix narrative et le statut de l'écrivain-voyageur[267] : le journal de voyage, le guide de voyage et le voyage initiatique.

En premier lieu, le journal de voyage se réalise sous forme de carnet ou de notes, a pour centre le narrateur-témoin-héros-spectateur de la scène. Valérie Berty cite en exemple les *Croquis égyptiens, journal d'un touriste* d'Émile Guimet (Hetzel, 1867). Citons encore au niveau de la forme du récit, le *Voyage en Orient* de Lamartine et *Le Rhin* de Victor Hugo. Dans ce type de voyage, l'accent est essentiellement mis sur la relation fidèle d'une expérience personelle conformément à l'ordre chronologique. De plus, le journal de voyage est marqué par l'immédiateté temporelle et la spontanéité stylistique du récit, en sorte que le récit est constitué d'une série d'images éparpillées, lacunaires. Ainsi, le journal de voyage est conçu comme voyage ethnographique ou comme avant-texte du voyage littéraire.

Promenades et Souvenirs : "Je revenais là, comme Ravenswood au château de ses pères ; j'avais eu des parents parmi les hôtes de ce château, […]". (III : 672)

[265] Voir « Voyageur humoristique et touriste » de notre thèse.

[266] Valérie Berty, *op. cit.*, p. 24.

[267] Voir *ibid.*, p. 109-111.

Comme guide de voyage, Valérie Berty cite notamment l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, *Corinne* de Mme de Staël[268] et *Constantinople* de Gautier. La narration du guide de voyage est faite par le narrateur-voyageur qui assume une tâche informatrice dépassant sa propre subjectivité et par la relation de coexistence avec ses prédécesseurs et ses lecteurs. Témoin latéral-touriste-écrivain-visiteur, le narrateur impersonnel collectif prend sa position de visiteur-spectateur hors du temps, hors de la réalité quotidienne et hors de la narration, qui efface le vécu personnel émotif au profit de la conscience collective pour la transmission d'une culture. Le narrateur du guide s'apparente au « rapporteur » centré sur la description systématique des moeurs à la Volney sous forme d'un exposé sur la géographie, l'histoire, la politique, l'économie, la religion, etc. L'écriture du guide de voyage est caractérisée par la répétition et le poncif prenant appui sur les pratiques intertextuelles. Selon Valérie Berty, 80% des auteurs recencés entre 1833-1890 appartiennent au type « rapporteur ».

Le troisième type est le voyage initiatique où se déploie le moi à la recherche « l'énigme de sa condition » et « le sens de ses errances », comme dans les « Femmes du Caire » du *Voyage en Orient* de Nerval. La quête personnelle l'emporte sur la description de l'itinéraire dans le voyage initiatique. "Les impressions, les sensations qu'il [Nerval] prétend transcrire naissent du spectacle inconnu que sa vision intérieure lui révèle. L'inconnu est la réalité de son écriture ; entre l'imaginaire et la réalité, il y a l'aventure du regard"[269]. Le je-narrateur en tant que personnage du récit se met en scène en vue de découverte de son identité par son propre regard. Ce type correspond à celui du voyage littéraire à la « Impressions de voyage » par les écrivains voyageurs.

Nous venons de présenter brièvement plusieurs procédés à partir desquels pourrait être construite une typologie du récit de voyage au XIX^{e} siècle. Cependant, quels que

[268] *Corinne* relève plutôt du récit de voyage imaginaire que du récit de voyage réel.

[269] Valérie Berty, *op. cit.*, p. 111.

soient les critères utilisés, ce qui compte dans la typologie du voyage, ce n'est pas les types de voyage, mais les caractéristiques du récit qui détermineraient l'écriture. Les frontières entre différents types de voyage ne sont pas toujours précises, il y a des partages et des confusions entre eux, par suite de l'absence des règles structurelles et stylistiques et du mélange de plusieurs formes dans le récit de voyage. L'important, c'est d'analyser "des stratégies d'écriture en étudiant les structures narratives spatio-temporelles des récits de voyage [...]"[270] en chacun d'eux.

2) Modèles de récits de voyage des écrivains voyageurs

« Naissance du voyage littéraire »

Pour parler des modèles de récits de voyage des écrivains voyageurs, il faut délimiter un corpus au sein de la production de cette époque, sans viser l'exhaustivité. Une telle restriction du champ d'étude est indispensable, mais n'exclut pas pour autant quelques voyages des écrivains voyageurs au XIX^{e} siècle. Notre corpus ne couvrira que quelques récits écrits et publiés entre les années 1810 et 1850 par des auteurs reconnus, et ceux qui entretiennent une relation intertextuelle avec le récit de voyage nervalien.

Par rapport aux récits de voyage du siècle précédent, ceux du XIX^{e} siècle mettent l'accent sur la personnalité du voyageur et sa vision subjective. Il s'agit donc d'une quête intérieure ou d'une aventure spirituelle, dimensions qui l'emportent sur l'inventaire du monde destiné au savoir universel. Outre l'exotisme et l'altérité, l'expérience vécue par le voyageur occupe à nouveau une place importante au XIX^{e} siècle, comme en témoigne les titres des récits de voyage en vogue qui comportent les termes *impressions*, *souvenirs* [271] . En 1835, Lamartine publie ses *Souvenirs*,

[270] *Ibid.*, p. 19.

[271] "En un sens, les impressions de voyages sont une première réponse possible au problème de la survie du récit de voyage savant dans un monde d'où disparaissent peu à peu les terres inconnues". Anne-Gaëlle Weber, *op. cit.*, p. 47.

impressions, pensées et paysages d'un voyage en Orient auquels fait suite une série de Dumas intitulée *Impressions de voyage*. L'écriture du voyage lamartinienne est centrée sur le regard subjectif du voyageur qui permet de s'affranchir du discours savant. Pour Dumas, l'intérêt du récit de voyage réside dans la vulgarisation de l'histoire surtout par la mise en récit en dialogue, si bien que, chez Dumas, l'intérêt et la curiosité de l'histoire romancée revêtent davantage d'importance que l'exactitude des informations historiques objectives.

Le voyage littéraire, qui évoque essentiellement le moi à la manière d'un récit personnel, "naît réellement avec la fin des Lumières, au moment où le "pacte autobiographique" s'installe en toute légitimité"[272]. Force est de constater que le récit de voyage du XIX^e^ siècle est étroitement lié à la fois au moi intime et au travail littéraire. Ainsi, l'aventure personnelle dans le voyage traditionnel se transforme en découverte d'un moi qui ne peut plus se trouver dans la plénitude de l'être. Une quête intérieure ou une aventure spirituelle remplacera désormais la découverte scientifique de type encyclopédique. Renonçant à la prétention encyclopédique visant le savoir totalisateur sur le monde, le voyageur du XIX^e^ siècle ne peut plus compter que sur sa vision subjective fondée sur le détail personnel vécu. Il se cantonne dans le rôle d'un simple narrateur-témoin d'un spectacle ou d'un paysage, en avouant explicitement son statut inférieur à celui du voyageur savant afin d'éviter *ironiquement* les redites de ses prédécesseurs et en même temps de s'en démarquer.

Au XIX^e^ siècle une autre particularité voit le jour dans le voyage. À partir de la fin du XVIII^e^ siècle naît en France un engouement pour ce qui a trait au voyage au pays natal, lié au patriotisme et au patrimoine national. Ce genre de voyage prend notamment une dimension idéologique et politique. Par exemple, les *Notes de voyages* de Mérimée,

[272] François Moureau, « Voyages manuscrits de l'Age classique : Nointel, Caylus, Froumont, ou le retour aux sources », *Vers l'Orient par la Grèce — avec Nerval et d'autres voyageurs*, Klincksieck, 1992, p. 21.

inspecteur des Monuments historiques, relatent un voyage officiel et administratif à travers toute la France. Elles forment un rapport rédigé à la demande de la commission des Monuments historiques après son voyage d'enquête. *Le Rhin* de Hugo, un membre de la même commission, revêt aussi un caractère idéologique et politique, en particulier par sa « Conclusion » offrant un long développement historique sur la politique européenne.

L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand marque l'avènement d'une nouvelle ère dans la littérature de voyages. "Désormais le récit de voyage devient la condition première du voyage au lieu d'en être la résultante ou l'une des possibles conséquences. [...] C'est la littérature dès lors qui fixera au voyage son objet et sa finalité, en même temps que la figure du voyageur se confondra de plus en plus avec celle de l'écrivain"[273]. La distinction entre voyageur et écrivain tend de plus en plus à s'estomper au cours du XIX^{e} siècle. Par contre, le voyage offre en lui-même à l'écrivain le motif le plus important du récit de voyage.

En 1838, Stendhal publie les *Mémoires d'un touriste*, dans lequelles l'auteur a recours à un narrateur anonyme, un commis-voyageur, marchand de fer, parcourant toute la France. Le récit de voyage stendhalien repose sur le voyage que l'auteur a fait en France au cours des années 1837 et 1838. Avec lui, nous voyons émerger une nouvelle figure de voyageur : le commis-voyageur, qui appartient à la catégorie de l'anti-voyageur s'opposant au voyageur littéraire tel un Chateaubriand historien ou un Lamartine poète. En outre, les *Mémoires d'un touriste* sont ponctués par l'humour du narrateur et ses moqueries envers la susceptibilité des provinciaux à l'esprit étroit. Le voyageur stendhalien est ainsi un voyageur humoriste. Mais surtout, pour Stendhal, comme pour Michel Butor, voyager c'est écrire.

---

[273] Roland Le Huenen, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », *Les Modèles du récit de voyage, Littérales* nº 7, p. 12-13.

N'oublions pas Théophile Gautier, grand voyageur infatigable qui a parcouru l'Europe, l'Orient et même la Russie . Il se présente lui-même comme un « voyageur enthousiaste et descriptif ». Il laisse plusieurs récits de voyage : *Voyage en Espagne* (1843), *Voyage en Italie* (1852), *Constantinople* (1853), *Voyage en Russie* (1866). Son grand souci est de décrire sans idées préconçues ce qui se passe sous ses yeux, afin de rendre l'impression instantanée sur place. Il s'agit d'une « esquisse littéraire » basée sur des notes prises sur le vif, selon Wendlin Guentner. Dans ses récits de voyage, Gautier met l'accent sur le détail des événements en cours et les différences qu'il relève entre les pays étrangers et le sien. En ce sens, il annonce le début du reportage journalistique[274]. Il semble que ce procédé ait été fréquemment pratiqué à partir des années 1880. Gautier, tel un envoyé spécial ou un grand reporter, envoie aux journaux parisiens, au fil de son voyage, le récit qu'il écrit sur place, ce qui donne un aspect moderne à sa production comparée à celle d'autres auteurs de l'époque. Il semble ainsi à mi-chemin entre le XIX^{e} et le XX^{e} siècle.

Une brève remarque s'impose sur le *Voyage en Orient* de Flaubert. Ce texte n'a pas été publié du vivant de l'auteur. Flaubert avait pris des notes au cours de son voyage. À son retour, il les a reprises et mises en forme. Sa prise de notes sur le vif se rapproche du carnet de voyage, ce qui permet d'affirmer que ce texte appartient à une « esquisse littéraire » ou un avant-texte au style spontané et à l'écriture fragmentaire et inachevée.

Nous avons choisi comme modèles du récit de voyage littéraire au XIX^{e} siècle, trois chefs d'œuvre et nous allons focaliser notre attention sur la dimension littéraire, qui se présente essentiellement sous forme de pratiques intertextuelles et d'un style élaboré. Le

[274] Marie-Laure Aurenche situe l'inauguration du genre du reportage pratiqué à partir du milieu des années 1830 dans le *Magasin pittoresque*, le premier magazine illustré en France, fondé par Édouard Charton en 1833, surtout dans les articles illustrés par des gravures traitant de grands hommes et de faits divers. Voir Marie-Laure Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, Honoré Champion, 2002, p. 320-324.

voyage devient alors largement livresque et digressif. La citation, la référence, la traduction et la réécriture sont des pratiques de prédilection pour les écrivains voyageurs. En outre le voyage acquiert leurs lettres de noblesse à travers le travail littéraire.

Itinéraire de Paris à Jérusalem : modèle du récit de voyage littéraire

Chateaubriand laisse trois préfaces[275] pour son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, celle de la première édition, celle de la troisième édition et celle des œuvres complètes. Malgré sa prétention à l'authenticité de son récit, il avoue dans la préface de la troisième édition qu'il a revu scrupuleusement le style et rejeté les citations intercalées à la fin de chaque volume[276]. Notons par ailleurs que Chateaubriand fait sans cesse référence à la bibliographie préexistante au lieu de développer le discours érudit. De fréquentes références à des textes antérieurs, surtout à ceux des voyages de ses prédécesseurs[277], permettent au narrateur d'éviter les redites, et d'échapper aux contraintes des voyages scientifiques à la Volney et à la Humboldt. Ainsi, dans l'*Itinéraire*, la citation remplace la description et ressere l'économie narrative. Ce texte renvoie manifestement aux *Martyrs* [278] et à des ouvrages de l'auteur déjà publiés. Sur le plan du récit, l'intertextualité coexiste avec la macrotextualité. En contrepartie, la vision subjective mêlée d'émotion et de méditation l'emporte sur le discours érudit fondé sur l'exactitude des faits.

---

[275] Sur l'analyse détaillée des préfaces de l'*Itinéraire*, voir Jean-Claude Berchet, « De Paris à Jérusalem ou le voyage vers soi », *Poétique 53*, p. 91-108 ; Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand*, Honoré Champion, 1997, p. 37-42 ; Wendelin Guentner, *Esquisse littéraires*, Nizet, 1997, p. 68-70 ; Alain Guyot, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand : l'invention du voyage romantique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 15-33.

[276] Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, GF-Flammarion, 1968, p. 45.

[277] Parmi eux, on peut citer notamment l'abbé Barthélemy, l'abbé Prévost, La Harpe, Spon, Wheler, Tournefort, Paul Lucas et Volney.

[278] "Ainsi, quand on ne trouvera pas dans cet Itinéraire la description de tels ou tels lieux célèbres, il faudra la chercher dans les Martyrs". Chateaubriand, *op. cit*., p. 53.

Initialement, Chateaubriand part en Orient en 1806-1807 pour compléter les lacunes des *Martyrs*, son roman historique paru en 1809, puis il publie l'*Itinéraire* en 1811 "à regret et comme malgré moi"[279] avoue-t-il. L'*Itinéraire* n'est pas destiné à l'origine à être publié selon la préface de la première édition : "Je n'ai point fait un voyage pour l'écrire ; j'avais un autre dessein : ce dessein je l'ai rempli dans *les Martyrs*. J'allais chercher des images ; voilà tout"[280]. De plus, l'auteur veut que son *Itinéraire* soit lu "moins comme un Voyage que comme des Mémoires d'une année de ma vie"[281]. Par là, il déclare nettement le caractère autobiographique de son voyage, car les mémoires étaient à l'époque proches de l'autobiographie d'aujourd'hui. Basé sur des notes et un journal de voyage, par exemple le « Journal de Jérusalem »[282], l'*Itinéraire* est constitué de diverses formes hétérogènes : portrait, réflexion, épanchement lyrique, critique d'art, étude des monuments, digressions historiques, etc. Toujours dans la même préface, Chateaubriand met l'accent sur sa façon d'écrire avec "une parfaite sincérité" : "Un voyageur est une espèce d'historien : son devoir est de raconter fidèlement ce qu'il a vu ou ce qu'il a entendu dire ; il ne doit rien inventer, mais aussi il ne doit rien omettre ; et, quelles que soient ses opinions particulières, elles ne doivent jamais l'aveugler au point de taire ou de dénaturer la vérité"[283]. Il passe explicitement un contrat de sincérité avec le lecteur en prétendant également, dans la préface de l'édition de ses oeuvres complètes que, comme dans un guide de voyage, ses "rêveries sur les ruines"[284] sont fondées sur des faits authentiques.

Son itinéraire comprend Paris, la Grèce, l'Archipel, l'Anatolie, Constantinople, Jérusalem, l'Égypte, Tunis, l'Espagne, avant le retour en France. Il correspond à un

---

[279] Chateaubriand, *op. cit.*, p. 41.

[280] *Ibid.*

[281] *Ibid.*

[282] Ce journal appartient à l'un des rares manuscrits de Chateaubriand, résultat d'une première mise en ordre des notes prises au cours de son voyage.

[283] Chateaubriand, *op. cit*., p. 42.

[284] *Ibid.*

véritable Grand Tour méditerranéen, circuit qui ne sera plus reproduit à l'identique si ce n'est de façon partielle[285]. Le récit est écrit au passé simple et divisé en sept parties. Le voyage même s'apparente à un pèlerinage aussi bien dans les lieux saints que dans les lieux culturels à la quête des origines de l'Histoire culturelle et biblique. De même, balisé par "les postes de ruines"[286], son *Itinéraire* permet de ressusciter un passé révolu resté sous forme de fragments gardant toutefois des traces de la grandeur des anciens. Mais c'est toujours la lecture de textes anciens qui fait revivre un passé enseveli et oublié. Ainsi, le récit de voyage de Chateaubriand est aussi livresque qu'autobiographique. Il visite par la suite la Grèce antique "au temps de sa prospérité et de sa splendeur"[287]. Archéologue, il tente de redécouvrir et déchiffrer les ruines d'Argos, de Mycènes et de Lacédémone. Non seulement pour souligner la singularité de son être, mais encore pour se démarquer de ses prédécesseurs[288] surtout voyageurs savants, il se veut un pèlerin tardif mais original au XIX^{e} siècle : "Je serai peut-être le dernier Français sorti de son pays pour voyager en Terre-Sainte, avec les idées, le but et les sentiments d'un ancien pèlerin"[289].

L'*Itinéraire* devient le modèle du voyage littéraire au sens strict, en ce que l'écrivain voyage dans le but d'écrire, comme le précise Jean-Claude Berchet[290]. Texte difficile à classer et hybride[291], "sans objectif clair"[292], l'*Itinéraire* se donne comme modèle de

---

[285] Par exemple le périple de Flaubert et Maxime Du Camp est un circuit réduit de Chateaubriand. Il recouvre l'Égypte, la Palestine, le Liban, l'Asie Mineure, Constantinople, Athènes, la Grèce.

[286] Chateaubridand, *op. cit.*, p. 35.

[287] *Ibid*., p. 38.

[288] "Je ne marche point sur les traces des Chardin, des Tavernier, des Chandler, des Mungo Parck, des Humboldt : je n'ai point la prétention d'avoir connu des peuples chez lequels je n'ai fait que passer." *Ibid.*, p. 41.

[289] *Ibid.*, p. 53.

[290] "On a raison de considérer Chateaubriand comme le créateur du *voyage littéraire*, à condition de prendre cette expression dans son sens le plus précis : voyage entrepris par un écrivain pour écrire". Jean-Claude Berchet, « Un voyage vers soi », *Poétique 53*, 1983, p.94-95.

[291] Dans l'*Itinéraire*, nous constatons le mélange des genres et des registres : le récit du pèlerinage par le discours archéologique et une écriture liturgique ; le récit épique par les citations de Homère, Virgile,

l'écriture du voyage, qui combine l'écriture autobiographique et le bricolage des intertextes. L'*Itinéraire* est "un voyage dans les livres et par les livres"[293] et "une œuvre faite de morceaux épars mais fortement composée, une mosaïque"[294]. Chateaubriand est un vrai voyageur livresque, et son voyage, le résultat d'un habile montage d'intertextes. Lamartine dit dans l'avertissement de son *Voyage en Orient* : "Il est allé à Jérusalem en pèlerin et en chevalier, la Bible, l'Evangile et les Croisades à la main"[295]. Cependant, à la différence de ses prédécesseurs, il évoque sans cesse son propre passé, parfois il se fait protagoniste de son voyage. Si bien que l'accent est mis plutôt sur le je-narrateur-auteur que sur la relation géographique et chronologique. Centrant son intérêt sur le moi avec son regard subjectif, Chateaubriand établit un modèle du voyage par l'introduction d'un journal intime dans le récit traditionnel fondé sur le discours objectif. Le « voyage vers soi » est également littéraire grâce à une volonté stylistique[296], quoiqu'il affiche une certaine spontanéité dans le style du journal et des notes de voyage.

Compte tenu de l'identité du narrateur-personnage-auteur, l'*Itinéraire* peut être considéré comme une autobiographie. Ici, le je-voyageur est en même temps le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation, qui désigne aussi l'auteur. Qui plus est le contenu du récit est basé sur le voyage réel de l'auteur. Mais il s'agit d'une autobiographie partielle et fragmentaire, "d'une année de ma vie"[297], sous la forme d'un récit de voyage. C'est là

Le Tasse ; le roman picaresque à travers des rencontres, des portraits… ; la réflexion, l'exposé érudit et didactique, l'épanchement lyrique et satirique, la digression historique, etc.

[292] Jean-Claude Berchet, « La Préface des récits de voyage au XIX[e] siècle », *Écrire le voyage*, p. 9.

[293] Alain Guyot et Roland Le Huenen, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand : l'invention du voyage romantique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 96.

[294] Philippe Antoine, *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, Foliothèque, 2006, p. 43.

[295] Lamartine, *Voyage en Orient*, Honoré Champion, 2000, p. 43.

[296] "[…], et l'on aurait tort de penser que je livre au jour un ouvrage qui ne m'a coûté ni soins, ni recherches, ni travail : on verra que j'ai scrupuleusement rempli mes devoirs d'écrivain." (« Préface de la première édition ») Chateaubriand, *op. cit.*, p. 41.

[297] *Ibid.*, 41.

que réside l'originalité de ce texte, dont la position est précaire, car il ne se situe ni dans le voyage ni dans les mémoires : il est à la fois un récit de voyage autobiographique et une autobiographie sous forme d'un récit de voyage. Associant le journal de voyage à des notes prises sur le vif, Chateaubriand parvient à donner un effet d'« esquisse littéraire » avec une grande liberté formelle et une grande valeur littéraire. Notons que Chateaubriand évoque pour la première fois son enfance dans l'*Itinéraire*, dont certains motifs se retrouveront dans ses *Mémoires d'outre-tombe*. Comme dans ses autres textes autobiographiques, l'écriture est fondée sur l'association d'idées. Ainsi chaque lieu rappelle un autre lieu contenant des souvenirs personnels et historiques, chaque moment évoque un autre moment, surtout les traces de l'antiquité oubliées et disparues. En ce sens, l'*Itinéraire* devient par excellence un palimpseste de la mémoire. On y rencontre souvent des rêveries sur des noms de lieux mémorables[298] par l'intermédiaire d'auteurs anciens et une réécriture des textes de référence ainsi que la citation et l'allusion. Des intertextes classiques sont notamment très présents sous forme de citations, allusions et réécritures : Pausanias, Plutarque, Homère, Virgile, Pindare… En outre, les souvenirs du voyage en Amérique se greffent "une trentaine d'occurrences"[299] sur le voyage en cours. Il est égrené d'incessants détours faits de réflexions, de rêveries sur les ruines, de critiques d'arts, d'études des monuments, de digressions historiques, etc. En somme, au lieu de rapporter fidèlement un parcours journalier, le récit de voyage s'éloigne de sa définition académique, car il renferme des montages d'éléments hétérogènes s'appuyant sur la citation et la référence.

[298] Chez Chateaubriand, ruines, monuments et sites ne font sens qu'à condition qu'ils soient évoqués dans un grand texte classique ou mis en relation avec un événement historique.

[299] Philippe Antoine, *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, Foliothèque, 2006, p. 102.

Lamartine, *Voyage en Orient* : journal d'impressions de voyage

Le *Voyage en Orient* de Lamartine, publié en 1835, sous le titre complet de *Souvenirs, impressions, pensées et paysages, pendant un Voyage en Orient 1832-1833, ou Notes d'un voyageur*, se présente sous la forme du journal de voyage daté[300]. Comme le montre le titre complet, l'auteur considère son *Voyage en Orient* comme un ensemble des « notes de voyage », c'est-à-dire une espèce d'avant-texte fragmentaire et inachevé, non pas une oeuvre finie : "Ceci n'est pas un livre, ni un voyage : je n'ai jamais pensé à écrire l'un ou l'autre"[301]. L'auteur précise les caractéristiques de ses notes de voyage dans son « Avertissement » : "Rentré en Europe, j'aurais pu, sans doute, revoir ces fragments d'impressions, les réunir, les proportionner, les composer et faire un voyage comme un autre. Mais, je l'ai déjà dit, un voyage à écrire n'était pas dans ma pensée. Il fallait du temps, de la liberté de l'esprit, de l'attention, du travail ; je n'avais rien de tout cela à donner. Mon coeur était brisé, mon esprit était ailleurs, mon attention distraite, mon loisir perdu ; il fallait ou brûler ou laisser aller ces notes telles quelles"[302].

Le trajet de Lamartine est marqué par un long séjour à Beyrouth, des excursions à Damas et à Baalbek et un retour par voie de terre via la Bulgarie et la Serbie [303] ; ce n'est pas un Grand Tour méditerranéen. Lamartine voyage « en poète et en philosophe » en Terre sainte, et non comme Chateaubriand, qui lui se déplace « en pèlerin et en chevalier ». Celui-ci est un voyageur épique qui s'appuie essentiellement sur ses lectures, et celui-là, un voyageur-reporter portant son regard sur ce qu'il rencontre. Le

[300] Les dates du début du *Voyage en Orient* sont quelque peu fictives selon le journal de Geoffroi, un domestique qui a accompagné Lamartine. Sur ce point, voir note 10 de Sarga Moussa de son édition du *Voyage en Orient*, Honoré Champion, 2000, p. 47.

[301] Lamartine, *op. cit.*, p.43.

[302] *Ibid.*, p. 45-46.

[303] Vu son intérêt central, le *Voyage en Orient* de Lamartine mérite en un sens d'être nommé « voyage au Liban ». Par contre, remarquons que la plupart des voyageurs en Orient rentrent par voie maritime.

voyage lamartinien dans les lieux saints est marqué par deux événements dans sa première moitié : la visite à lady Stanhope et celle de Jérusalem. Son journal de voyage a l'aspect d'un journal intime plein de méditations et de remarques confidentielles[304]. Il n'a pourtant pas publié ses notes telles quelles, comme il le prétend. Au contraire, il a remanié « ces fragments d'impressions » et les a élaborés après son retour, tout en parvenant à conserver une certaine spontanéité grâce à la forme du journal. En abandonnant le discours savant, Lamartine centre son discours sur une vision subjective face à la nature et aux ruines. Ce qui est remarquable dans l'écriture du voyage lamartinienne[305], c'est que les impressions et les sentiments subjectifs se mêlent sans difficulté à l'exposé des mœurs et surtout aux considérations historiques et politiques, de sorte que son discours objectif n'aboutit pas à un discours érudit.

Texte hétérogène, le *Voyage en Orient* combine description, tableau, conte[306], récit, essai, épisode, réflexion ; il est constitué d'une juxtaposition de divers discours désarticulés les uns par rapport aux autres : un véritable assemblage d'éléments hétérogènes. Qui plus est, l'insertion de poèmes dans la prose accentue encore l'hétérogénéité. À titre d'exemple, dans « Fragments du poème d'Antar »[307], la narration et le poème alternent, de sorte que l'écriture du voyage est fortement accentuée par la discontinuité. Ce récit de voyage rhapsodique donne l'impression

---

[304] Lamartine, dans son « Avertissement », souligne que ses notes ne sont destinées qu'à lui seul. Celles-ci ne constituent pas seulement la description des paysages, l'étude des mœurs, les considérations politiques, mais aussi l'introspection et l'épanchement intime : "Quelquefois le voyageur, oubliant la scène qui l'environne, se replie sur lui-même, se parle à lui-même, s'écoute lui-même penser, jouir ou souffrir ; […]" (Lamartine, *op. cit.*, p. 46).

[305] Nicolas Courtinat qualifie le voyage lamartinien d'"écriture impressionniste, en forme de libre conversation". Nicolas Courtinat, « Le *Voyage en Orient* de Lamartine, journal de voyage et journal intime », *Autour de Lamartine*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clérmont-Ferrand, 2002, p. 4.

[306] Par exemple, « L'histoire d'Aboulias » qui raconte la naissance d'un héros, puis ses épreuves, qui survit à sa condamnation à mort, demeure vivant même après son exécution.

[307] « Le poème d'Antar », chant de gloire des conquérants des peuples du désert, raconte l'origine des peuples nomades musulmans.

d'"une succession d'énoncés déliés et indépendants, dans lesquels le scripteur passe sans encombre d'un sujet à l'autre. De fait, le *Voyage* est marqué par une grande hétérogénéité de tons, de sujets et de textes, ce qui lui donne une dimension polyphonique"[308]. Lamartine est moins préoccupé par l'unité de son voyage que Chateaubriand, qui se soucie constamment de l'unité tonale dans son *Itinéraire*. Ainsi, le hasard, le caprice et l'éparpillement président à l'expression des impressions et des sentiments du voyageur lamartinien, loin d'un discours érudit fondé sur un plan bien structuré.

Dans le *Voyage en Orient,* la référence et l'allusion implicites prennent le pas sur la citation explicite et littérale. Associées à la réflexion religieuse, les images bibliques sont prédominantes dans la partie concernant Jérusalem et ses alentours. Si Lamartine évoque fréquemment Chateubriand, c'est, dans la plupart des cas, pour s'en démarquer, et même pour prendre le contre-pied de l'*Itinéraire*. Il fait aussi référence à maintes occasions à Volney dans l'exposé des mœurs et des ruines du Liban et de la Syrie.

Son voyage a pour but de rapporter « de profondes impressions » de l'âme. Au niveau du style, son écriture atteint une dimension de prose poétique avec sa musicalité, sa picturalité et son harmonie. Le rythme monotone donne certes dans sa prose facile une certaine musicalité, et ses mots véhiculent des images évocatrices. Aussi la prose lamartinienne parvient-elle à une dimension métaphysique à travers une recherche intérieure en établissant un rapport immédiat entre l'expression et la pensée. De même, le récit épique est très présent dans les grands portraits de lady Stanhope ou de l'émir Beschir, ainsi que l'histoire, à propos de l'origine d'une tribu ou d'une dynastie.

Dans le *Voyage en Orient*, le subjectif et l'objectif se conjuguent sans grande difficulté, à mi-chemin entre le voyage classique reposant sur l'élaboration volontaire et une nouvelle esthétique fondée sur l'esquisse. Le voyage autobiographique se mêle sans heurt au voyage ethnographique. Fondées sur l'observation, mais avec un regard

[308] Nicolas Courtinant, *art. cit., op. cit.*, p. 29.

subjectif, les notes « pittoresques » de Lamartine prennent appui sur « le regard écrit » et « le coup d'œil », si bien qu'elles donnent l'impression d'une esquisse du permier jet de ses pensées. Notamment dans la description du paysage, le lecteur découvre la vue panoramique à mesure que le voyageur s'approche d'un lieu, comme s'il lui emboîtait le pas. Dans les mouvement narratifs, la pause de description est dominante ; d'où une écrasante description des paysages à la manière impressionniste, à l'opposé de la description systématique et objective de Volney dans son *Voyage en Égypte et en Syrie* (1787) : trait géographique, végétation, habitation, culture, etc. S'ensuit l'exposé, de la religion, des mœurs et de la situation historique et politique. La description détaillée et minutieuse chez Lamartine est caractérisée par l'association des lieux, des couleurs et des faits historiques avec des impressions, des sentiments et des pensées, tandis que celle de Volney est fondée sur "une véritable enquête scientifique" procédant d'une manière méthodique, à partir d'un questionnaire préétabli. La description lamartinienne s'apparente au reportage journalistique qui s'appuie essentiellement sur le regard subjectif. Impressions, images, pensées se combinent sans se heurter les unes aux autres. Ainsi, dans l'écriture du voyage, descriptions, méditations, épanchements se succèdent en alternance. Le discours historique et politique prend progressivement de l'ampleur à l'approche de la fin du texte, surtout à partir du chapitre « Peuplades du Liban »[309]. Au contraire, dans la première moitié du voyage, l'accent porte plutôt sur le versant introspectif. Dans cette perspective, le *Voyage en Orient* converge d'un côté vers la quête philosophique, de l'autre vers les considérations politiques. En somme, la recherche du moi profond s'allie au développement politique dans l'écriture du voyage.

Sur le plan du récit, Lamartine insère dans son voyage deux récits d'aventures initiatiques, collectés au cours du voyage, sous forme de traduction. L'un est un récit

[309] Ce chapitre débute à la page 373 tandis que le texte se termine à la page 747 dans l'édition de Sarga Moussa.

épique lié à l'origine d'une tribu nomade du désert : « Le poème d'Antar »[310], censé avoir été traduit par le drogman[311] de Lamartine. Ce récit enchâssé se situe surtout après une interruption de l'écriture du journal pendant quatre mois à la suite de la mort de Julia[312]. L'autre, un récit vécu de Fatalla Sayeghir chez les Arabes errants du Grand Désert, couvre l'itinéraire non effectué par le voyageur lamartinien. Dans le *Voyage en Orient*, le « Récit de Fatalla »[313], "fruit d'un voyage de dix ans"[314], est le résultat d'une double traduction[315] : l'original du manuscrit en arabe de Fatalla Sayeghir est traduit en langue franque par Mazoyer (ou Mazoiller), drogman de Lamartine, et Lamartine traduit cette dernière version en français[316]. Dans cette perspective, le « Récit de Fatalla » est analogue au « Songe de Polyphile » de Nerval, fondé sur la double réécriture à partir de l'*Hypnerotomachia* de Colonna et de *Franciscus Columna* de Nodier. Le « Récit de Fatalla », récit second par rapport au récit primaire du voyage lamartinien, comporte à son tour ses propres récits seconds, dans lesquels le narrateur second Fatalla rapporte

---

[310] « Le poème d'Antar » occupe 18 pages (p. 393-410), « le Récit de Fatalla », 112 pages (p. 613-724).

[311] Interprète officiel à Constantinople et dans le Levant.

[312] L'unique fille de Lamartine mourut le 7 décembre 1832 à Beyrouth.

[313] Le récit de voyage de Fatalla s'achève par un échec comme celui de Robert Challe : "Enfin, las de cette lutte infructueuse, je quittai l'Égypte, et revins à Latakié auprès de ma famille, plus malheureux et moins riche que lorsque je l'avais quitté, en partant d'Alep pour la première fois" (Lamartine, *op. cit.*, p. 723).

[314] Lamartine, *op. cit.*, p. 618.

[315] "L'extrême difficulté de cette triple traduction doit faire excuser le style de ces notes. Le style importe peu dans ces sortes d'ouvrages : les faits et les mœurs sont tout. J'ai la certitude que le premier traducteur n'a rien altéré ; il a supprimé seulement quelques longeurs et des circonstances qui n'étaient que des répétitions oiseuses et qui n'éclaircissaient rien". *Ibid.*

[316] Entre la version du drogman et celle de Lamartine, plusieurs transformations s'effectuent : déformation par ajout, suppression et abrègement du texte de Mazoyer, etc. Sur l'infidélité de la traduction du « Récit de Fatalla », voir Joseph Chelhod, « Introduction », *Le Désert et la gloire : les mémoires d'un agent syrien de Napoléon* par Fathallah Sâyigh, traduit de l'arabe d'après l'unique manuscrit de l'auteur, présenté et annoté par Joseph Chelhod, Nrf, Gallimard, 1991.

des histoires[317] qu'on lui a racontées. Ainsi, l'intertextualité du *Voyage en Orient* est nettement marquée par la traduction.

Nerval, dans son *Voyage en Orient*, fait référence à plusieurs reprises à Lamartine. Le voyageur nervalien évoque d'abord la maison natale de ce dernier en passant par Mâcon. Lamartine devient à Beyrouth un objet de conversation entre le narrateur et un jésuite le père Planchet. Au Caire, Nerval critique la façon lamartinienne de voyager en occasionnant des "dépenses folles"[318]. De plus, l'évocation de la jument mystique née toute sellée fait allusion à la visite de Lamartine à Lady Stanhope.

Hugo, *Le Rhin* : lettres de voyage fictionnelles

Le Rhin[319], sous-titré « Lettres à un ami »[320], de Hugo, est donné sous forme de lettres rédigées sur place et envoyées durant le voyage à "un ami profond et cher"[321] resté à Paris. À une suite de trente-neuf lettres succède une longue « Conclusion », un essai politique et historique sur la « question du Rhin »[322]. C'est un discours géopolitique

[317] Deux micro-récits sur la fameuse jument, un récit légendaire lié à l'origine d'une tribu de Bédouins, et une histoire d'amour se terminant par la mort sanglante des trois protagonistes.

[318] Lamartine n'emprunte pas seulement un brick et son équipage, mais voyage accompagné d'une bibliothèque de cinq cents volumes, de trois amis et six domestiques : véritable voyage de luxe.

[319] *Le Rhin* fut publié pour la première fois chez Delloye en 1842. L'édition définitive, publiée en 1845 chez Jules Renouard, est composée de la première édition à laquelle sont ajoutés un « Avertissement des éditeurs », une table des matières détaillée et quatorze nouvelles lettres (Lettres vingt-sixième à trente neuvième).

[320] Hugo, dans la préface du *Rhin*, déclare ses lettres authentiques, quoique certaines ne le soient pas du tout : "L'essentiel, pour que l'auteur puisse dire, lui aussi : *Ceci est un livre de bonne foi*, c'est que la forme et le fond des lettres soient restés ce qu'ils étaient. On pourrait au besoin montrer aux curieux, s'il y en avait pour de si petites choses, toutes les pièces de ce journal d'un voyageur authentiquement timbrées et datées par la poste." (Hugo Victor, *Œuvres complètes : Voyages*, Robert Laffont, 1987, p. 8)

[321] En fait, Hugo envoya toutes ces lettres à sa femme Adèle au cours du voyage. Pour *Le Rhin* il adopta le destinataire neutre et impersonnel pour éviter le ton et l'épanchement familiers.

[322] Suite à la parution en septembre 1840 d'une traduction du *Rheinlied*, sous le titre *Rhin allemand*, de Becker en juin 1841, une série de poèmes au caractère pacifique et belliqueux évoquant le problème de la relation franco-allemande, ont paru successivement dans des journaux et des revues : *La*

« sans préoccupation littéraire », qui se démarque à l'évidence des lettres de voyage littéraires pleines de chroniques, de contes et de légendes. *Le Rhin*, constitué de discours fort hétérogènes, mêlés de descriptions architecturales, de fictions et même de discours politiques et historiques, forme un récit hybride difficile à définir comme un texte bien déterminé.

Hugo a fusionné en un seul trois voyages différents[323], tous effectués en compagnie de Juliette Drouet[324], sa maîtresse, en 1838, 1839 et 1840. C'est à travers l'écriture que les trois voyages s'unissent pour former un seul itinéraire accompli. De son côté, Nerval appliquera lui aussi le même procédé pour son *Voyage en Orient*, dans lequel deux voyages différents, de 1839 et de 1843, se fondent en un seul continu. Dans *Le Rhin*, les lettres datées renforcent l'impression d'authenticité, quoique la datation soit fictive ; elles donnent une certaine cohérence chronologique et géographique. Hugo affirme que ses lettres publiées ont été écrites sur place[325] et expédiées à son ami au cours de voyage, mais quelques lettres sont entièrement fictives et rédigées à Paris[326] après le

---

Marseillaise de la paix de Lamartine, *Le Rhin allemand* de Musset, une *Réponse à M. de Lamartine* de Quinet.

[323] Selon Jean Gaudon, éditeur du *Rhin* (Imprimerie Nationale, 1985), les trois voyages de Hugo sont les suivants : le premier de 1838 a duré 10 jours (18-28 août) en Champagne y compris Metz et Sainte-Menehould, celui de 1839, de 2 mois (fin août - 26 octobre) de Strasbourg à Nice et à Genève, et enfin celui de 1840 qui se déroule du 29 août au 1er novembre en Rhénanie et dont l'itinéraire comprend la vallée de la Meuse, Aix-la-Chapelle, Cologne, Mayence, Francfort, Heidelberg, la Forêt-Noire, Schaffhouse. Sur la chronologie et l'itinéraire détaillés, voir Hugo, *Le Rhin*, t. I, Imprimerie nationale, 1985, pp. 57-68.

[324] Hugo dit explicitement, dès les premières pages, qu'il voyage seul en reléguant complètement sa compagne de voyage dans l'ombre.

[325] Même si Hugo réutilise les lettres envoyées à sa femme durant le voyage, de retour à Paris il les élabore, et y ajoute surtout des informations empruntées aux guides de voyage et aux encyclopédies géographiques et historiques. On ne peut compter que trois lettres authentiques du voyage de 1838 et deux de celui de 1839. Quant au voyage de 1840, des tranches de « journal », numérotées de I à IV, constituent des avants-textes.

[326] En plus de la « Légende du beau Pécopin », la rédaction parisienne est non moins considérable : Lettre onzième « À propos de la maison Ibach », Lettre vingtième « De Lorch à Bingen », Lettre vingt-deuxième « Bingen », Lettre quatorzième et Lettre vingt-cinquième, toutes les deux intitulées « le Rhin »,

voyage ; elles sont basées sur des albums, des souvenirs et surtout des lectures. Parmi elles, citons la « Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour » rédigée entièrement à Paris. De surcroît, comme Nerval le fait dans son *Voyage en Orient*, Hugo se réfère parfois à des lieux qu'il n'a jamais visités ; à titre d'exemple, on peut citer la « Lettre douzième : À propos du musée Wallraf »[327] de Cologne, et la « Lettre vingt-septième » sur la ville de Spire. D'amples passages de l'œuvre de Hugo sont dus à l'emprunt ou plus exactement au pillage d'autres ouvrages[328], surtout dans la partie consacrée aux informations historiques, archéologiques et folkloriques. *Le Rhin* est en un sens un mélange et une recomposition de divers intertextes, contrairement à ce qu'il prétend être[329].

Ses emprunts s'apparentent à une réécriture, bien qu'ils ressortent pour la plupart du plagiat, car Hugo s'approprie souvent si habilement les textes d'autrui qu'il est difficile de discerner le texte cité de son hypotexte. Il est vrai que s'approprier l'ouvrage d'autrui fait partie d'une des grandes aptitudes propres à l'écrivain. Ainsi la réécriture hugolienne atteint un statut original indépendamment des hypotextes. La « Légende du beau Pécopin » en est un bon exemple. Hugo transforme un récit plat ou une légende

---

Lettre vingt-sixième et Lettre vingt-septième consacrées à Worms et à Spire, Lettre trente-sixième « Zurich », Lettre trente-septième « Schaffhousen », Lettre trente-huitième « La cataracte du Rhin », une partie consacrée à la légende de la construction de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (Lettre neuvième). Sur la rédaction parisienne, voir le début des notes de chaque lettre par Jean Gaudon, *Le Rhin* (Imprimerie nationale, 1985).

[327] Hugo parle d'un sujet de pourboire ne correspondant pas au titre.

[328] Mis à part Virgile et Tacite, que Hugo cite lui-même dans la préface du *Rhin*, les principaux ouvrages d'emprunt pour ses trois voyages sont les suivants : Abel Hugo, *La France pittoresque* ; Aloïs Schreiber, *Guide du voyage du Rhin* ; Richard, *Guide classique du voyageur en France et en Belgique* et *Guide pittoresque du voyageur en Belgique* ; Ebel, *Manuel du voyageur en Suisse* ; Rosenkranz, *Panorama des bords du Rhin* ; Charles de Graimberg, *Guide des voyageurs dans la ruine du Heidelberg* ; *Traditions populaires du Rhin* recueillies par Schreiber. Voir « Les Sources » établies par Jean Gaudon et Evelyn Blewer dans l'édition de l'Imprimerie nationale, 1985, t. I, p. 49-52.

[329] "Ces lettres ont été écrites, *au hasard de la plume*, *sans livres*, et les faits historiques ou les textes littéraires qu'elles contiennent ça et là sont cités de mémoire ; or la mémoire fait défaut quelquefois". Hugo, *Voyages : Le Rhin*, Robert Faffont, 1987, p. 7.

banale en un conte original[330] et poétique à travers un habile bricolage de plusieurs matières brutes. Ce conte merveilleux, situé au coeur du livre – la vingt-et-unième lettre sur un total de trente-neuf –, réfléchit les autres lettres au niveau thématique. Ainsi, *Le Rhin* se constitue d'une structure en abyme, car « Pécopin » est aussi un fabuleux voyage du tour du monde ou une allégorie du voyage. Mais ce conte bleu se termine par un échec : à la fin de voyage Pécopin se rend compte qu'il a perdu en même temps son amour et sa jeunesse. Démuni de tout et désenchanté, il se retrouve au point de départ face à l'âpre vérité de la vie. « Pécopin » se place aussi dans la lignée de « Récit de Fatalla » dans le *Voyage en Orient* de Lamartine et de l'« Histoire d'Angélique » dans *Les Faux Saulniers* de Nerval. Vu l'ambivalence du voyage, *Le Rhin* d'un côté propose une parodie de voyage ou un anti-voyage, et de l'autre côté fait office d'invitation au voyage comme un leurre de Lorelei.

L'écriture hugolienne du voyage se caractérise avant tout par la mise en scène théâtrale accentuée surtout par un bruit étrange et la lumière de la lune dans l'ombre de la nuit. L'ambiance artificielle contribue à renforcer un effet spectaculaire pour ressusciter un passé tombé dans l'oubli, surtout lié au Moyen Âge et à la Renaissance. Ainsi nombre de scènes créent de façon fugitive l'illusion, l'inattendu, le merveilleux et le surnaturel. À ce stade, le « vu » s'amalgame à l'imaginaire, mais celui-ci s'allie au « lu » plutôt qu'au vécu. À son tour, le lu s'associe à la rêverie, et celle-ci passe à la pensée. La rencontre d'un nouveau personnage semble une apparition à la Hoffmann, comme s'il s'agissait d'un fantôme[331]. Toujours combinés à des souvenirs[332], des

[330] "C'est une légende que du moins vous ne trouverez dans aucun légendaire". *Ibid.*, p. 164.

[331] Une vieille courbée sous un énorme fagot apparaît d'une manière fantastique dans les ruines de Neckarsteinach. La dimension théâtrale est renforcée par le récit à focalisation interne qui crée une ambiance énigmatique. Ainsi « La tour des Rats », « La maison de 1595 » à Heidelberg, la tour carrée dévastée nommée « Nid-d'Hirondelle » à Neckarsteinach sont vus d'un seul endroit éclairé, quand le reste dans la nuit, angle où se concentre la vision privilégiée du narrateur.

[332] Hugo évoque en particulier quelques souvenirs de jeunesse durant ses vingt premières années.

anecdotes, des chroniques, des contes et des légendes[333], les récits, tout en se multipliant, semblent surgir *ex nihilo* de toutes choses vues par un grand regardeur. Chaque objet que le voyageur hugolien regarde engendre tout d'un coup un récit[334]. Le regard hugolien est une machine fabuleuse à récits. Le voyage dans *Le Rhin* ne consiste pas à rapporter l'expérience vécue par le « vu » et l'« entendu », mais à chercher des récits à travers des fables et des fantômes. Ainsi *Le Rhin* s'apparente beaucoup plus au voyage littéraire qu'au voyage autobiographique. D'un autre côté, le voyage hugolien relève plutôt du journal d'une pensée[335] que du journal de voyage fidèle à la description de l'itinéraire, car Hugo, dans son voyage introspectif, se livre souvent à des épanchements. Dès lors, le discours songeur et le discours rêveur y sont beaucoup plus présents que celui du vécu personnel. Tout rempli de réflexions sur le passé à travers l'observation des ruines, son voyage parvient à prévoir l'avenir, tandis que le présent se trouve caché dans l'ombre.

Récit hétérogène mêlant histoire, légende, conte, poésie, description, réflexion, exposé, commentaire, *Le Rhin* est un récit de voyage aussi digressif que fragmentaire, non seulement en raison des lettres successives, mais aussi à cause de l'enchâssement d'innombrables récits seconds. Aussi en découle-t-il un aspect rhapsodique avec la discontinuité et l'inachèvement, l'absence d'unité et la composition très libre. Une multitude de digressions se présentent sous forme de conte, légende, anecdote et chroniques. Par conséquent, la fusion de trois voyages distincts, la datation fictive et

---

[333] Chez Hugo le nom de lieu n'a de sens que si on l'associe à une histoire, à une légende, à un épisode et surtout à un personnage lié à un événement historique. Dans cette perspective, *Le Rhin* se rapproche de l'*Itinéraire* de Chateaubriand.

[334] À titre d'exemple, de cette manière, "Chaque tour de Chillon pourrait raconter de sombres aventures". (Hugo, *op. cit.*, p. 362) Par contre, dans le *Voyage en Orient* de Nerval, un nouveau personnage est porteur d'un nouveau récit.

[335] "[…] ; c'est la peinture de tous les pays coupée à chaque instant par des échappées sur *ce doux pays de fantaisie* dont parle Montaigne, et où s'attardent si volontiers les songeurs ; c'est cette foule d'aventures qui arrivent, non pas au voyageur, mais à son esprit ; en un mot, c'est tout et ce n'est rien ; c'est le journal d'une pensée plus encore que d'un voyage" (« Préface » du *Rhin* de 1842).

une foule de récits imaginaires intercalés nous permettent de considérer *Le Rhin* comme un voyage fictionnel : il semble que le lecteur est guidé par le voyageur visionnaire à la recherche de traces fragmentaires d'histoires et de légendes oubliées ou ensevelies. Fantaisiste[336], solitaire et silencieux, le voyageur hugolien se déplace sans contact direct avec la réalité locale, sa promenade n'étant guidé que par sa fantaisie, sa curiosité et sa méditation. En excursion capricieuse et improvisée, il se laisse aller au hasard et son itinéraire trace une ligne courbe. C'est une errance, une déambulation, une flânerie de songeur. Selon la formule "de la rêverie à la pensée", le voyageur hugolien aime à déambuler à sa guise. Tout compte fait, *Le Rhin* paraît un "faux récit de voyage" ou un "faux roman"[337].

Les trois récits de voyage que nous venons d'analyser sont tous marqués par le mélange des tons, des sujets, des formes et des genres. Ils revêtent aussi un aspect rhapsodique avec une composition très libre. Les trois auteurs tentent dans leur voyage une écriture affranchie des contraintes et des règles. Les trois voyages sont aussi largement livresques : citation et référence prédominent dans l'*Itinéraire*, traduction et allusion l'emportent dans le *Voyage en Orient*, et emprunt et réécriture sont très présents dans *Le Rhin*. Ces pratiques intertextuelles contribuent en même temps à éviter la redite et à resserer l'économie narrative. Chateaubriand, Lamartine et Hugo, font un travail littéraire dans l'écriture du voyage ; par l'agencement du récit, la digression, la

[336] Étant donné sa manière de déplacer, le voyageur hugolien est proche du voyageur fantaisiste. "Une fois seul, je me suis mis à marcher devant moi, cherchant le dôme et l'attendant à chaque coin de rue. Mais je ne connaissais pas cette ville inextricable, l'ombre du soir s'était épaissie dans ces rues étroites, je n'aime pas demander ma route, et j'ai erré assez longtemps au hasard". *Ibid.*, p. 72 ; "C'est là ce fameux trajet de Mayence à Cologne que presque tous les *tourists* font en quatorze heures dans les longues journées d'été. De cette manière on a l'éblouissement du Rhin, et rien de plus. Lorsqu'un fleuve est rapide, pour le bien voir il faut le remonter et non le descendre. Quant à moi, comme vous savez, j'ai fait le trajet de Cologne à Mayence, et j'y ai mis un mois". *Ibid.*, p. 235.

[337] Voir *ibid.*, p. 1236.

référence et même la fiction, ils s'attachent à ne pas réécrire des voyages antérieurs et à se démarquer du discours de leurs prédécesseurs. Le discours érudit[338] régresse beaucoup, surtout dans le *Voyage en Orient*, tandis que se déploie le discours intime appuyé sur le regard subjectif. Souvenirs, impressions et pensées personnelles, associés les uns aux autres, prennent le pas sur le savoir encyclopédique. De cette manière, à l'exactitude et à la sincérité des informations objectives, se subsitituent les sensations, les impressions et les émotions personnelles. Ces trois voyages, qui cultivent l'introspection, tendent au journal intime. Toutefois, l'introspection et la méditation s'y mêlent sans encombre au discours politique et historique. De l'*Itinéraire* au *Rhin* la part autobiographique diminue, en revanche la partie fictionnelle augmente, surtout dans *Le Rhin*. Quant au style, il oscille entre la rhétorique spontanée et le style élaboré à partir de la réutilisation du journal, des lettres et des notes de voyage. Cette étape est celle du passage du premier jet à l'esquisse littéraire. En somme, l'*Itinéraire*, le *Voyage en Orient* et *Le Rhin* réalisent le voyage littéraire, notamment par le travail stylistique et les opérations intertextuelles.

[338] Dans *Le Rhin*, le discours érudit se trouve dans les descriptions architecturales et archéologiques.

Chapitre 2. Écriture du voyage

1. Référence au modèle littéraire

Les modèles littéraires auxquels Nerval fait référence sont pour la plupart des formes révolues des siècles précédents : mémoires, confessions, lettres, portraits, épigraphes, moralités, odes... À titre d'exemple, Nerval utilise constamment la forme de la lettre, très en vogue au XVIII[e] siècle, notamment le « roman par lettres », mais tombée en désuétude au XIX[e] siècle. La lettre ne fait pas seulement office de forme, mais de personnage-médiateur[339] dans le roman par lettres, à mesure qu'elle sert de moyen indispensable de communication entre les personnages, tout en permettant de tisser une intrigue complexe au sein de laquelle se croisent une multiplicité de voix comme c'est le cas dans *La Nouvelle Héloïse* et *Les Liaisons dangereuses*. Il faut noter que la lettre est la forme de prédilection de Nerval tout au long de sa carrière. Il s'agit pour l'auteur d'un procédé qui lui permet de se confesser indirectement à travers la voix de son personnage sans pour autant devoir prendre lui-même la parole. C'est la raison pour laquelle la forme épistolaire que Nerval choisit est en majeure partie un échange unilatéral à une seule voix. En revanche, la forme dialogique[340] est également la plus propice à se justifier publiquement par « la réponse »[341].

---

[339] Sous le titre de [Lettres d'amour], proposé par Christine Bomboir, une lettre transcrite numérotée 9, dit de la lettre : "Qu'elle est bonne et douce votre lettre quand je songe à mes torts mais qu'elle est polie et mesurée ! Vous étiez bien calme en l'écrivant ! Ah ! pauvre chère lettre : c'est mon seul trésor d'amour pourtant ! et je suis forcé de me faire une bien grande illusion pour trouver en elle un espoir." (I : 708)

[340] C'est la correspondance bilatérale qui est utilisée dans *La Nouvelle Héloïse* et *Les Liaisons dangereuses.*

[341] Par exemple, « À Alexandre Dumas », Nerval répond à ce dernier : "Je vais essayer de vous expliquer, mon cher Dumas, le phénomène dont vous avez parlé plus haut". (III : 450)

Nerval a publié en 1840 des avant-textes du future *Voyage en Orient* sous le titre *Lettres de voyage*. Puis *Un Roman à faire*, paru dans *La Sylphide* du 24 ou 25 décembre 1842, est écrit explicitement à la manière du roman par lettres du XVIII[e] siècle. Ainsi, le mot de l'auteur[342] figurant en tête et à la fin du texte, pris en charge par le narrateur extradiégétique, englobe six lettres comme récit métadiégétique dans ce petit roman, lettres dont l'expéditeur est le chevalier Dubourjet, et la destinataire, la femme aimée. Il s'agit d'un échange unilatéral à une seule voix, bien que le lecteur puisse faire des suppositions quant aux réponses de la réceptrice. En outre, « la troisième lettre » d'*Un Roman à faire*, déjà paru en 1842, réapparaît entièrement avec quelques variantes au coeur d'une nouvelle napolitaine intitulée *Octavie*[343]. Cette lettre-confession s'adresse alors à "celle dont j'avais cru fuir l'amour fatal en m'éloignant de Paris" (III : 607). *Le Roman tragique*, signé L'Illustre Brisacier, publié dans *L'Artiste* en 1844, est aussi une lettre à une seule voix, adressée à une femme, « son *étoile* ». Dix ans plus tard, il se greffe entièrement sur la lettre-dédicace « À Alexandre Dumas » dans *Les Filles du Feu*. « À Alexandre Dumas », englobant *Le Roman tragique* en tête et à la fin par le mot de l'auteur, forme la structure de l'enchâssement. Il en est de même pour *Un Roman à faire* et *Octavie*. Un « projet de roman épistolaire »[344] constitué de dix-sept lettres transcrites du manuscrit Marsan n'aurait-il pas destiné au départ à la publication sous la

[342] En tête du récit, l'auteur annonce la possession d'un paquet de lettres mis dans une valise par l'interméiaire d'une parente éloignée. À la fin, l'auteur donne des informations insuffisantes dans les lettres concernant la femme aimée, la comtesse Pall[***], et indique la circonstance dans laquelle l'une des lettres fut renvoyée suite à la mort de sa destinataire. Notons que Nerval n'utilise plus, après *Un Roman à faire*, la forme du roman par lettres dont la structure est l'enchâssement, même s'il conserve toujours son intérêt pour la forme de la lettre.

[343] La première publication de ce texte s'intitula *L'Illusion* dans *L'Artiste* le 6 juillet 1845.

[344] C'est l'appellation proposée par Jacques Bony dans son édition d'*Aurélia et autres textes autobiographiques*, GF Flammarion, 1990. Par contre, dans la nouvelle édition de la Pléiade, t. I, publiée en 1989, « Lettres d'amour », texte établi par Christine Bomboir, comprennent un ensemble de lettres du manuscrit Marsan (17 lettres), d'une mise au net figurant dans la collection Marsan, trois lettres des mises au net figurant dans la collection Spoelberch de Lovenjoul et d'un fragment appartenant à une bibliothèque privée. Ces lettres étaient connues sous le titre *Lettres à Jenny Colon*.

forme d'un projet plutôt qu'à l'expédition réelle ? De plus, *Les Faux Saulniers* sont dans l'ensemble écrits sous la forme épistolaire, et la nouvelle *Angélique* est explicitement constituée de douze lettres. *La Bohême galante* et les *Petits Châteaux de Bohême* s'ouvrent sur une lettre-dédicace adressée à Arsène Houssaye. De même, *Lorely* débute par une lettre publique « À Jules Janin », dans laquelle l'article de Janin est en partie cité et encadré de commentaires de l'auteur.

De même que dans les fables de La Fontaine la seconde partie est consacrée exclusivement à la « moralité », le discours auctorial s'ajoute parfois à la suite de la narration sous le titre de « moralité », une forme révolue, dans *Le Monstre vert* et *Les Nuits d'octobre,* sous le titre de « réflexions » ou « commentaire » dans *Les Faux Saulniers*, sous le titre de « conclusion »[345] dans l'*Histoire de l'abbé de Bucquoy*. Dans *Sylvie,* la moralité ou la fausse fin est au « Dernier feuillet »[346].

Dans *Sylvie,* comme dans *Le Roman à faire*[347], l'auteur fait référence à *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, roman d'amour par lettres[348]. Les *Promenades et Souvenirs* ont visiblement pour modèle *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau. *Aurélia* se reporte explicitement, à *Memorabilia* de Swedenborg, *L'Âne d'or* d'Apulée et *La Divine Comédie* de Dante. La référence ostentatoire à des modèles littéraires n'est-elle pas pour Nerval une manière d'authentification de la forme utilisée ?

Non seulement notre auteur a constamment recours aux modèles littéraires, mais de plus il ne cesse de faire référence massivement et intentionnellement à d'autres auteurs

---

[345] Le dernier chapitre de *La Main enchantée* s'intitule également « conclusion ».

[346] La nouvelle ne se termine pas là, parce que, toujours sous le titre de *Sylvie*, « Chansons et légendes du Valois » suivent juste après « Souvenirs du Valois ». Sur le plan du contenu, « Dernier feuillet » relance circulairement l'histoire vers Adrienne absente, et finit ainsi : "Elle partit d'un grand éclat de rire en disant : « Quelle idée ! » Puis, comme se le reprochant, elle reprit en soupirant : « Pauvre Adrienne ! elle est morte au couvent de Saint-S***, vers 1832. »". (III : 569)

[347] "Ces lettres n'ont de particulier que le cachet d'un temps où Saint-Preux et Werther enivraient les âmes de leurs sombres aspirations". (I : 692)

[348] "Indifférente aux souvenirs du philosophe genevois, elle cherchait ça et là les fraises parfumées, et moi, je lui parlais de *La Nouvelle Héloïse,* dont je récitais par cœur quelques passages." (III : 548)

et à d'autres textes, emprunte, réutilise, réécrit à partir de divers intertextes sous forme de citation, de plagiat, d'allusion et de référence. Parmi ces pratiques de l'intertextualité, la référence paraît surabondante dans le récit nervalien, où nombre d'occurences de noms d'auteur et de titres d'oeuvre est excessif. Dans sa biographie anticipée, Jules Janin dit que Nerval est un auteur "braconnier sur les terres d'autrui" (III : 7), et "il se passionne pour les livres d'autrui bien plus que pour ses propres livres" (III : 6)[349]. De plus, Nerval cite et emprunte fréquemment ses propres textes antérieurs. Bref, on est tenté de dire que le texte nervalien se construit dans des creusets intertextuels regorgeant de réécritures et de bricolages. Le repérage de ces pratiques intertextuelles n'est pas difficile, puisque l'auteur laisse généralement des indices visibles et des références des intertextes – à défaut desquels, il s'agit de pillage ou d'appropriation du texte d'autrui.

Par exemple, dans *Les Faux Saulniers*, Nerval reprend quasiment la *Confession* d'Angélique, manuscrits découverts aux Archives nationales, les récrit et recompose à sa manière en y faisant « coupures et suppressions », et finalement les intégre dans *Les Faux Saulniers*. La nouvelle *Angélique* en dérive, sous une forme condensée, sans l'« Histoire de l'abbé de Bucquoy »[350]. Et cette dernière n'est qu'une sorte de compilation de divers intertextes, en particulier le chapitre « L'Enfer des vivants » formé par amalgame, redistribution, arrangement de *L'Inquisition française* de Constantin de Renneville (Amsterdam et Leyde, 1724, 4 vol.). Ce récit, prélevé, entre à nouveau, sous le titre *Histoire de l'abbé de Bucquoy*, dans *Les Illuminés*, un recueil de biographies de six personnages excentriques du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle, marqués majoritairement par le délire : Raoul Spifame, l'abbé de Bucquoy, Restif de la Bretonne, Jacques Cazotte, Cagliostro et Quintus Aucler.

---

[349] Cité en partie par Nerval de l'article de Jules Janin du 1er mars 1841 dans le *Journal des Débats.*

[350] Nerval renvoie à la fin de la nouvelle l'*Histoire de l'abbé de Bucquoy* aux *Illuminés* : "On peut lire l'histoire de l'abbé de Bucquoi dans mon livre intitulé : *Les Illuminés* (Paris, Victor Lecou)". (III : 536)

Ainsi, le texte nervalien est une vraie « mosaïque de citations » ; dès lors, il peut être lu comme diverses strates de mémoire. On peut dire qu'à force d'emprunter nombre d'intertextes[351] et de se les approprier, Nerval parvient finalement à façonner un texte tout à fait nouveau. Car la référence nervalienne à un modèle n'est pas une simple imitation ou ni un plagiat stérile ; au contraire, elle tend vers l'invention d'une nouvelle forme originale. L'insertion de récits digresssifs dans le récit primaire sous forme d'anecdotes, de légendes, de contes, s'effectue en majeure partie par la compilation, le plagiat, la réécriture. Chez Nerval, la manière de faire oeuvre est similaire aux pratiques de bricolage ou de recomposition au sens métaphorique du terme, c'est-à-dire du recyclage ou de la réutilisation d'un fragment ou d'une partie du texte d'autrui ou de soi-même. Sur le plan du récit, l'hétérogénéité, le fragmentaire et le mélange des genres sont les caractéristiques les plus saillants de l'oeuvre nervalienne. S'y mêlent sans heurt la prose et le vers, la nouvelle, le conte, le portrait, la pièce de théâtre... Par conséquent, de fréquentes et massives utilisations d'intertextes méritent à l'évidence d'être remarquées. Analyser le récit nervalien à travers la réécriture[352] et la recomposition en est une approche pertinente. Copier, n'est-ce pas déjà une façon de créer comme à la Bouvard et Pécuchet ? Répéter et s'approprier est un procédé fondamental de l'intertextualité. Il s'agit de reprendre et redire quelque chose du texte origine dans le texte d'accueil en lui faisant prendre un nouveau sens du fait de son insertion en un autre contexte.

---

[351] L'intertexte correspond à l'hypotexte chez Gérard Genette et au modèle à la critique traditionnelle.

[352] Anne Claire Gignoux propose le terme de « récriture » définie par la répétition avec variation dans *Initiation à l'intertextualité* (Ellipses, 2005) pour expliquer le rapport intertextuel par la référence à d'autres textes. Elle classifie trois réécritures : la réécriture intertextuelle, la réécriture intratextuelle et la réécriture macrotextuelle. La réécriture macrotextuelle signifie la répétition à l'intérieur d'un livre à l'autre dans l'ensemble des textes d'un auteur (macrotexte). Par contre, la réécriture intratextuelle désigne la référence faite à l'intérieur d'un même livre, apparaît comme un refrain ou un leitmotiv.

L'oeuvre nervalienne est un lieu où se croisent et se mêlent divers intertextes. Comme Diderot, champion aux jeux de toutes les pratiques intertextuelles, Nerval, lui aussi, champion en réutilisation et recomposition, ne peut pas écrire sans recourir aux intertextes et aux macrotextes. Ce qui nous intéresse particulièrement concernant le texte nervalien, ce sont les opérations de transforamtion et d'intégration des divers intertextes en un ensemble constituant un nouveau texte par la réécriture ou la recomposition. À travers ces procédés intertextuels, Nerval parvient finalement à un nouveau récit.

2. Intertextualité et écriture instable

1) Définition, concept et problématique

Définie par Julia Kristeva à la fin des années 1960, en pleine époque du structuralisme, l'intertextualité s'impose surtout les années soixante-dix et quatre-vingts comme un discours majeurs dans la critique littéraire. Apparue en 1967 dans un article consacré à Mikhail Bakhtine intitulé « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman »[353] (*Critique* n° 239), l'intertextualité dérive directement du « dialogisme » de Bakhtine, défini au début du XX^e^ siècle, mais présenté en France entre les années 1960 et 1970, par Julia Kristeva et Tzvetan Todorov. Le « dialogisme » de Bakhtine est défini par les liens établis entre le texte et son contexte à partir de l'échange verbal entre les locuteurs (la polyphonie des voix de l'auteur, du narrateur et des personnages), c'est-à-dire "la co-présence de plusieurs énonciateurs et de plusieurs énoncés dans un même texte"[354].

Toutefois, les définitions de l'intertextualité sont multiples, donc assez divergentes selon les approches des divers théoriciens. À ce égard, l'intertextualité est un concept instable et en mouvement. D'où un nombre vertigineux de néologismes dérivés du terme *texte* au fil de l'évolution de l'étude de l'intertextualité : intertexte, avant-texte,

[353] Cet article est repris deux ans plus tard dans le recueil *Séméiotikè* (Seuil, 1969).

[354] Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, 2005, p. 12.

intratextualité, macrotextualité, hypertextualité, intratextuel / extratextuel [355], intertextualité générale / intertextualité restreinte[356], texte origine (texte cité) / texte d'accueil (texte citant)[357], autotextualité[358]... Puisque l'intertextualité est avant tout la théorie du texte.

Les pratiques intertextuelles apparaissent sous des formes variées : la citation, l'emprunt (ou le plagiat), le pastiche, la parodie, la réécriture, le bricolage... Elles sont fondées soit sur l'interaction entre le texte et sa lecture, soit sur la mise en relation avec d'autres textes. On définit l'intertextualité à partir de deux sortes de focalisations : soit par le phénomène d'écriture, soit par l'effet de lecture. La notion d'intertextualité se démarque surtout par la prise en compte de la dimension de l'histoire ou l'histoire littéraire, à l'opposé du structuralisme fermé dans l'immanence et la clôture textuelle.

Julia Kristeva, dans son article « Problèmes de la structuration du texte », définit l'intertextualité comme "une permutation de textes, une inter-textualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent" (*Théorie d'ensemble*, Seuil, 1968, p. 299). Elle la redéfinit par la suite en recentrant le concept sur le texte et en visant à écarter le sujet de l'écriture : "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transforamtion d'un autre texte" (*Séméiotikè*, Seuil, 1969, p. 146). Ainsi, aucun texte ne peut être indépendant d'autres textes, tout texte est fondamentalement intertextuel. Cette définition de l'intertextualité est plutôt extensive.

---

[355] Tzvetan Todorov classe le régime intratextuel et le régime extratextuel dans *Symbolisme et interprétation* (Seuil, 1978).

[356] Jean Ricardou utilise ces termes dans *Pour une théorie du nouveau roman* (Seuil, 1972). L'intertextualité générale désigne des rapports entre les textes d'auteurs différents, tandis que l'intertextualité restreinte, des rapports entre les textes du même auteur.

[357] Les termes proposés par Antoine Compagnon dans *La Seconde Main*.

[358] C'est le terme de Raymonde Debray-Genette qui signifie "les transformations d'un état textuel à l'autre, et notamment les corrections" dans sa critique génétique.

Dans la même lignée, Roland Barthes définit métaphoriquement le texte comme "tissu et toile d'arignée" en focalisant son intérêt sur l'effet de la lecture (*Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 85), tandis que l'intertextualité chez Kristeva porte essentiellement sur la production littéraire. Pour Barthes, l'intertextualité est une condition inhérente à tout texte. Mais, dans la mesure où la chronologie s'estompe et l'auteur s'efface, la lecture intertextuelle de Barthes est susceptible d'être une interprétation complètement subjective et aléatoire suivant les compétances culturelles et littéraires du lecteur, parce que Barthes ne respecte pas la chronologie dans la lecture intertextuelle.

Michel Riffaterre, de son côté, délimite l'intertextualité à l'étude des intertextes littéraires et la tient pour une spécificité des textes littéraires portant des traces d'intertextes indélébiles. Comme Barthes, Riffaterre prend lui aussi l'intertextualité comme un concept pour la réception, c'est-à-dire un nouveau mode de lecture permettant des renversements de la chronologie. Il définit l'intertextualité comme "la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres oeuvres constituent l'intertexte de la première". (« La trace de l'intertexte », *La Pensée* n° 215, octobre 1980, p. 4.)[359] Il s'agit d'une interaction entre l'écriture et la lecture. Dans son article « L'intertexte inconnu », l'intertexte est défini par "l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné"[360]. Dès lors, l'intertextualité dépend largement des compétances du lecteur comme dans la définition de Barthes. Liant l'intertextualité à la littérarité, Riffaterre met l'accent sur la « trace de l'intertexte indélébile » laissée dans le texte.

En revanche, Gérard Genette, dans ses *Palimpsestes*, emploie un terme plus global que celui d'intertextualité proposé par Barthes et Kristeva, et il définit la transtextualité ou la transcendance textuelle "tout ce qui met (un texte) en relation, manifeste ou

[359] Cité par Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, p. 40.

[360] *Ibid.*

secrète, avec d'autres textes"[361]. Il distingue les cinq types de relations transtextuelles : intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité et hypertextualité. Dans une approche plus restrictive que celles de Kristeva, Barthes et Riffaterre, Genette définit l'intertextualité comme "une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] la présence effective d'un texte dans un autre"[362]. Il énumère trois pratiques traditionnelles de l'intertextualité : la citation[363], le plagiat et l'allusion. La *citation* est la forme "la plus explicite et la plus littérale", le *plagiat*, "une forme moins explicite et moins canonique" et "un emprunt non déclaré, mais encore littéral" et l'*allusion*, "un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable"[364]. Dans la dernière pratique implicite et parfois hypothétique, une importance particulière est accordée au rôle du lecteur.

Suivons sa définition taxinomique des autres types transtextuels. Genette définit la paratextualité comme "la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes..."[365] Il ajoute à cette liste « avant-textes », brouillons, esquisses et projets divers. Ces derniers aspects

---

[361] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, coll. "Points Essais", 1992, p. 7.

[362] *Ibid.*, p. 8.

[363] Antoine Compagnon, dans *La Seconde Main ou le travail de la citation* (Seuil, 1979), définit la citation comme "répétition d'une unité de discours dans un autre discours", opère une réécriture du travail de toute écriture littéraire. Il compare des relations intertextuelles au bricolage en ce sens que la citation est une récupération ou recyclage d'un matériau hétérogène emprunté dans un texte d'accueil. Or, dans le sens que nous donnons à l'intertextualité, la notion de bricolage est un concept très pertinent de la modernité laquelle se caractérise par la fragmentation et l'hétérogénéité.

[364] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 43.

[365] *Ibid.*, p. 10.

forment le principal objet d'étude dans la critique génétique née dans les années 1970. L'architextualité est le type "le plus abstrait et la plus implicite" et "une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans Poésies, Essais, […] ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication Roman, Récits, Poèmes, etc., qui accompagne le titre sur la couverture) de pure appartenance taxinomique"[366]. Il s'agit de "l'appartenance du texte à un genre, à des codes littéraires qui déterminent l'horizon d'attente du lecteur"[367]. La métatextualité, selon Genette, est "la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer" [368]. Et "c'est, par excellence, la relation *critique*" [369]. Genette définit l'*hypertextualité*, le principal objet de son étude, par "toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire"[370]. Et il la qualifie en ayant recours à la notion plus générale de "texte au second degré" ou "texte dérivé d'un autre texte préexistant". La parodie, le pastiche, la traduction, la transposition, le bricolage en relèvent. Quoi qu'il en soit, l'hypertextualité est un élément inhérent à la production du texte. "Tout état rédactionnel fonctionne comme un hypertexte par rapport au précédent et comme un hypotexte par rapport au suivant. De la première esquisse à la dernière correction, la genèse d'un texte est une affaire d'auto-hypertextualité"[371]. Genette classifie "différents phénomènes hypertextuels en articulant deux critères, la nature de la relation (imitation ou transformation de l'hypotexte) et son

---

[366] *Ibid.*, p. 12.

[367] Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité », *Intertextualité*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n° 637, 1998, p. 37.

[368] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 11.

[369] *Ibid.*

[370] *Ibid.*, p. 13.

[371] *Ibid.*, p. 551.

régime (ludique, satirique, sérieux)"[372]. Il faut noter toutefois que les cinq types de realtions transtextuelles ne sont pas étanches, mais plutôt poreux entre eux. Chez Genette, la relation entre le texte et l'intertexte l'emporte sur l'objet « intertexte ». Bien qu'il clarifie systématiquement les phénomènes intertextuels sur le plan terminologique, ses termes ne sont acceptés que partiellement par les autres critiques.

Si l'intertextualité proposée par Julia Kristeva semble une notion moderne, les pratiques intertextuelles remontent aussi loin que l'origine de l'écriture. Ainsi, l'intertextualité apparaît en partie liée à la notion de « sources » ou « influences », à la quête de filiation dans la critique traditionnelle comme le travail philologique. Centrée sur l'influence des textes antérieurs sur un texte de lecture, l'étude des sources est pratiquée depuis l'antiquité et considérée comme un outil d'aide à la compréhension des textes. Par conséquent, l'accent est mis plutôt sur le modèle que sur la production du texte. Dans cette perspective, la notion de l'intertextualité comme « trace », « greffe », « transposition », semble se substituer à celle de « sources » et d'« influences ». Cependant, l'intertextualité n'est pas une simple substitution de la quête des « sources » ou une servile imitation du modèle, mais "un nouveau mode de lecture et d'interprétation"[373] lié finalement à l'acte d'inventer. Compte tenu de l'historicité, c'est-à-dire la dimension diachronique, la notion de l'intertextualité dépasse le structuralisme, qui est fermé à l'étude synchronique de la littérarité immanente au texte littéraire.

Il est indéniable que tout texte est nécessairement en relation avec des textes antérieurs et en conserve inéluctablement certaines traces tant sur le plan formel que sur le plan sémantique. En ce sens, le récit de voyage fournit un bon exemple de texte

[372] Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, p. 14.

[373] *Ibid.*, p. 1.

intertextuel. Julia Kristeva dit que tout texte est essentiellement un intertexte : “s’il est intertextuel, ce n’est pas parce qu’il contient des éléments empruntés, imités ou déformés, mais parce que l’écriture qui le produit procède par redistribution, déconstruction, dissémination des textes antérieurs”[374]. Et cependant, si l’on considère que “tout est intertexte, on risque fort de priver l’intertextualité de sa spécificité et de faire perdre à la notion toute efficacité”[375]. Il faut faire valoir les caractéristiques et les limites de l’intertexte pour échapper à l’ambiguïté de sa définition, et donc poser des questions telles que : Quels sont les critères de l’intertexte ? Sous quelle forme peut figurer l’intertexte ? Quels sont les indices de l’intertexte ? Le travail essentiel dans la lecture de l’intertextualité consiste à repérer et interpréter l’intertexte. Comme Tiphaine Samoyault le remarque bien, la notion de l’intertextualité évolue paradoxalement et en même temps dans deux directions. D’une part, elle se développe vers la restriction du champ d’étude, d’autre part, elle se dirige vers un assouplissement de son usage et donc sa définition se fait plus extensive[376].

Force est de reconnaître la complexité et l’ambiguïté de l’intertextualité, eu égard à ses différentes définitions citées plus haut. Tout compte fait, il vaut mieux appliquer la notion de l’intertextualité de façon souple au lieu de l’interpréter strictement, donc la considérer comme “une pratique du système et de la multiplicité des textes” ou “les mouvements et les opérations de la littérature en relation”[377]. En somme, cette notion doit être définie par une lecture du système et de la multiplicité des textes mis en relation avec la *bibliothèque*. Cette dernière image représente bien le phénomène de l’intertextualité.

---

[374] Cité par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 12.

[375] *Ibid.*, p. 2.

[376] Voir Tiphaine Samoyault, *L’Intertextualité, mémoire de la littérature*, Armand Colin, 2005, p. 27.

[377] *Op. cit.*, p. 30.

Les pratiques de l'intertextualité apparaissent sous forme de citation, emprunt, allusion, référence, traduction, parodie, pastiche... Toutes ces formes tiennent à une manière d'"écrire un texte en se référant à un texte antérieur"[378] selon les deux principes que sont la coprésence et la dérivation. La citation, le plagiat, l'allusion, la référence, la traduction relèvent de la coprésence, alors que la parodie et le pastiche font de la dérivation. Annick Bouillaguet définit l'emprunt par la combinaison des deux critères, le « littéral » et l'« explicite », dans l'article « Une typologie de l'emprunt » (*Poétique*, n° 80, 1979). Ainsi la citation est un emprunt littéral et explicite et le plagiat un emprunt littéral et non explicite. La référence est un emprunt non littéral et explicite, et l'allusion, un emprunt non littéral et non explicite.

Bien qu'elles soient différentes et nombreuses, ces formes intertextuelles sont effectivement fondées sur les deux axes que sont l'imitation et la transformation. Même si l'intertextualité prend appui sur les textes antérieurs, elle permet de renouveller et relancer constamment les oeuvres anciennes par ces deux opérations. Pour Kristeva, l'intertextualité signifie "un processus indéfini, une dynamique textuel", "la transposition d'un ou plusieurs systèmes de signes en un autre"[379]. L'intertextualité définie par Kristeva implique une conception du texte comme production, dans la mesure où, pour elle, le texte est toujours inachevé et son sens indécis et ambigu, à l'opposé de l'oeuvre achevée et sa signification bien fixée.

La pratique de l'intertextualité tient non seulement à un mode d'écriture mais aussi à un effet de lecture comme acte combiné d'écriture et de lecture. La problématique se déplace naturellement vers la question de savoir comment interpréter l'intertextualité. En ce sens, le rôle du lecteur est important, parce que la lecture de l'intertexte lui demande "une participation active à l'élaboration du sens"[380]. L'intertextualité n'est pas

[378] Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 3.

[379] Cité par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 11.

[380] Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 4.

ni une simple imitation ni une pure reproduction, mais une transposition, plus précisément, la transposition d'un ou plusieurs systèmes de signes en un autre. En outre, la lecture de l'intertextualité est subjective, voire aléatoire, puisqu'elle dépend essentiellement des compétances du lecteur, dans la mesure où l'intertextualité est un effet de lecture fondé sur la mémoire.

Enfin, les différents procédés de l'écriture intertextuelle aboutissent à l'invention d'une oeuvre. Dans un premier temps, se produisent la répétition, le rappel, la réécriture des modèles pris dans la bibliothèque. Ensuite, vient l'invention d'un nouveau texte par la transformation des intertextes. Parmi les différentes images de l'intertextualité, la mosaïque, la seconde main, la mémoire[381], le palimpseste, la bibliothèque, le collage, le bricolage[382]..., ce dernier est un concept étroitement lié à la modernité de l'écriture, mélangeant d'abord des éléments hétérogènes et des fragments discontinus, puis les transformant d'une manière imprévue en un texte nouveau doté d'un sens nouveau, créant en fin de compte une nouvelle forme ayant "ce mérite spécifique de relancer constamment les oeuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens"[383]. Au-delà de la critique traditionnelle au titre des sources et des influences, héritée de la philologie,

---

[381] Nathalie Piégay-Gros tient la mémoire pour "le véritable moteur de l'identification de l'intertexte."(*Introduction à l'intertextualité*, p. 97) De même, Tiphaine Samoyault, "l'intertextualité ne date pas ; elle ne dispose pas le passé de la littérature selon l'ordre successif d'une histoire mais bien comme une mémoire. Cette réactualisation mémorielle correspond assez bien à ce dont traite l'esthétique de la réception sous la notion de « fusion des horizons » : dans la lecture, le temps change de nature et devient à proprememnt parler transhistorique." (Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Armand Colin, 2005, p. 71-72) Comme Barthes et Riffaterre, Samoyault ne tient pas compte de la chronologie en centrant l'intertextualité sur "un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte" (*ibid.*, p. 68). Chez elle, l'intertextualité est "une perception transhistorique de la relation production-réception" (*ibid.*, p. 112).

[382] "C'est pourquoi la notion de bricolage (mise en évidence par Claude Levi-Strauss pour caractériser le fonctionnement de la pensée mythique, par association de termes hétéroclites et par analogie) semble bien convenir à ces opérations de recylage de matériaux, de collage et de combinatoire". Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 49.

[383] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 453.

l'intertextualité est en rapport avec la notion de modernité comme acte combiné d'écriture et de lecture, ce à quoi correspond bien la notion de « bricolage ».

2) Écriture instable : variations des titres chez Nerval

Sur le plan de la génétique textuelle, l'instabilité de l'écriture nervalienne apparaît explicitement dans les fluctuations des titres de textes. Nerval publie à plusieurs reprises le même texte avec quelques modifications ou variantes, en l'occurence il en change simplement le titre[384]. Considérons les deux chapitres sur Baden-Baden, « La Maison de conversation » et « Lichtenthal » ; ils sont publiés au total quatre fois de la première parution à la version définitive dans *Lorely* (Giraud et Dagneau, 1852) avec quelques variantes[385]. Ils sont publiés en feuilleton pour la première fois en 1838 dans *Le Messager*, intitulés respectivement, « Lettre de voyage. Bade » et « Lichtenthal ». Puis ils sont regroupés dans « Allemagne du Nord. — Paris à Francfort. / « I. Les Eaux de Baden-Baden », en 1840 dans *La Presse*. La troisième version paraît dans « Sensations d'un voyageur enthousiaste », en 1846, dans *L'Artiste-Revue de Paris*. On notera que la deuxième version est empruntée au chapitre « Baden-Baden » d'*Excursions sur les bords du Rhin* (1841) de Dumas.

Si on examine les variations du titre, on constate que le texte nervalien entretient au sein d'une seule oeuvre une riche relation paratextuelle – terme de Gérard Genette.

Le Roi de Bicêtre (1852), paru pour la dernière fois dans *Les Illuminés*, fut d'abord publié sous le titre *Biographie singulière de Raoul Spifame, seigneur des Granges* en 1839 dans *La Presse*, ensuite en 1845 sous le titre *Le Meilleur Roi de France* dans la *Revue pittoresque*. *Le Roman tragique*, publié dans *L'Artiste* en 1844, est réintroduit dans la lettre-préface « À Alexandre Dumas » des *Filles du Feu* en 1854. Il est

[384] Nous analyserons plus tard le changement de titre des poèmes dans la section consacrée à l'évolution des « Odelettes ».

[385] À propos des variantes, voir III : 978-987.

considéré comme une suite au *Roman comique* de Scarron[386], publié en deux parties en 1651 et en 1657. Les *Petits Châteaux de Bohême* entretiennent un lien paratextuel avec l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier. De même, *Les Nuits d'octobre*, avec *Les Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne, publiées entre 1783 et 1793.

Le cinquième chapitre des *Nuits d'octobre* s'intitule aussi en modulation « Les Nuits de Londres », qui est également le suivant et le pendant du chapitre chapitre « III. La Nuit de Montmartre ». C'est ainsi qu'intervient une succession de liens paratextuels dans les *Nuits d'octobre*. Ici a lieu, sur le plan du titre, une interaction intertextuelle de forme parodique. Qui plus est, ce texte est surchargé d'intertextes en raison de renvois incessants à la référence afin d'assurer l'authenticité d'une écriture réaliste. D'excessives références, citations, allusions ne cessent de faire se disperser le sens par une construction d'épisodes juxtaposés non pas enchaînés. À la suite des "excès d'un réalisme trop absolu" (III : 351), le narrateur parvient à être accusé triplement d'être "fantaisiste ! réaliste !! essayiste !!!" (III : 348) dans le tribunal du rêve.

La Main enchantée, conte fantastique inclus pour la dernière fois dans *Contes et facéties* en 1852, fut publiée auparavent à trois reprises ainsi que deux autres contes, *Le Monstre vert* et *La Reine des poissons*. Ce conte parut pour la première fois en septembre 1832 dans *Le Cabinet de lecture* sous le titre *La Main de gloire*, et, en août 1838 dans *Le Messager*, sous le titre *Une Cause célèbre du Parlement de Paris, 1617*, et en juillet 1844 dans la *Revue pittoresque* sous le titre *La Main de gloire*. Un autre conte, *Le Monstre vert* (*Contes et facéties*, 1852), fut intitulé *Le Diable vert* dans ses trois publications de 1849. *Corilla*, une pièce de théâtre, incluse dans les *Petits Châteaux de Bohême* ainsi que dans *Les Filles du Feu*, fut titrée auparavant *Les Deux*

[386] « À Alexandre Dumas » : "voici le premier chapitre, qui semble faire suite au *Roman comique* de Scarron…[…]". (III : 451)

Rendez-vous en 1839 dans *La Presse*, puis en 1844 dans *La Revue pittoresque*. De même, l'héroïne Corilla se prénommait Mercédès dans les deux premières publications.

La partie centrale d'*Octavie*, la quatrième nouvelle des *Filles du Feu*, récit autobiographique écrit sous forme de lettre, fut publiée auparavent dans *L'Artiste* le 6 juillet 1845 sous le titre *L'Illusion*. *Isis*, la cinquième nouvelle des *Filles du Feu*, connut deux publications antérieures avant de s'intégrer dans le recueil en 1854. Elle parut d'abord dans *La Phalange* (novembre-décembre 1845) sous le titre « Le Temple d'Isis. Souvenir de Pompéi », puis dans *L'Artiste-Revue de Paris* (les 27 juin et 4 juillet 1847) sous le titre « Iséum. Souvenir de Pompéi ». L'évolution de ce texte ne se trouve pas seulement dans la modification du titre, mais aussi dans le raccourcissement aboutissant à la version définitive[387]. Le *Voyage en Orient*, ainsi que *Lorely*, est beaucoup plus complexe que les autres textes. Ses avant-textes fut publiés en fragments sous divers titres[388] avant d'être rassemblés en un ensemble de deux volumes en 1851 chez Charpentier. Par d'exemple, la première moitié de l'« Introduction » fut publiée 1840 à 1841 sous le titre de *Lettres de voyage* dans *La Presse*, *Lettre sur Vienne* dans *L'Artiste* et *Les Amours de Vienne* dans la *Revue de Paris*.

De même, certains prénoms évoluent au fil des textes. Délphine dans *Les Faux Saulniers* devient Adrienne dans *Sylvie* et Célénie dans *Promenades et Souvenirs*[389];

---

[387] Concerant l'emprunt nervalien à l'article « Die Isis-Vesper » (dans l'almanach *Minerva*, 1809) de Carl Auguste Böttiger, voir la « notice d'Isis » par Michel Brix, III : 1248-1249. La première version « Le Temple d'Isis » est constituée de sept chapitres de *La Phalange* dont quatre relèvent de l'emprunt à la traduction de l'article ci-dessus. La deuxième version de *L'Artiste* « Iséum » est raccourcie en raison de l'élimination de quelques passages empruntés. Et la version définitive d'*Isis* constituée de quatre chapitres subit encore une réduction en fonction de l'élagage de ce qui appartient à la traduction.

[388] Voir Gabrielle Malandain, *Nerval ou l'incendie du théâtre*, José Corti, 1986, p. 54-55.

[389] Au chapitre « VI. Héloïse », les prénoms des jeunes filles Sylvie et Adrienne sont mentionnés avant l'apparition de Célénie à la fin du chapitre « VII. Voyage au Nord » : "Héloïse est mariée aujourd'hui ; Fanchette, Sylvie et Adrienne sont à jamais perdues pour moi […]" (III : 685).

Aurélie, actrice dans *Sylvie*, est Aurélia, chanteuse dans *Aurélia*. Petite paysanne et compagne de l'enfance du je-narrateur, Sylvie change de statut, elle est tour à tour dentelière, puis gantière et finalement patissière. Célénie, petite paysanne, se transforme dans le rêve en une nymphe des eaux. Tout à la fois, la même et déjà une autre, unique et multiple. La répétition en modulation, la ressemblance est la source de l'illusion ou du délire chez Nerval.

L'impossibilité de fixer le réel tel quel provoque la dissémination et l'instabilité dans l'écriture, voire le désarroi et le malaise dans le psychique. Fabio, poète, soupirant platonique de Corilla, est quasiment en proie à la folie avant la révélation fianle démêlant la ressemblance de la comédienne et de la bouquetière.

Les variations de titre ne sont pas indifférentes au mode de publication, qui est le feuilleton pour les avant-textes du *Voyage en Orient*, *Lorely*, *Les Faux Saulniers*, etc. De manière générale, des fragments parus en feuilleton sont rassemblés plus tard en volume sous une version intégrale. Ceux des *Faux Saulniers* ne l'ont pas été du vivant de l'auteur. Les fluctuations du titre paraissent un des indices de l'instabilité de l'écriture nervalienne. Son texte n'est ni figé ni clos, mais constamment en mouvement sur le plan de la relation intertextuelle. Chez Nerval, l'élaboration d'une œuvre est un long acheminement à travers la recomposition en un ensemble des fragments antérieurement publiés. Une dizaine d'années s'écoulent de la première publication en feuilleton à la publication en volume pour le *Voyage en Orient*, et quatorze ans pour *Lorely*.

Toute écriture du voyage porte inévitablement les traces de ses voyages précédents de l'auteur, chez Nerval comme chez Chateaubriand, nous l'avons déjà relevé plus haut. Le récit de voyage, plus qu'aucun autre genre, entretient dès son origne une relation intertextuelle avec les textes préexistants. Il est particulièrement dépendant des récits de

voyage antérieurs et s'en alimente directement. Autrement dit, "le récit de voyage, en effet, ne fait jamais que dire ce qui existe avant lui. Il redit la réalité, dont il est le compte-rendu, il reprend des récits qui ont déjà décrit les pays visités, et il répète, à l'intérieur de ses propres pages, les mêmes paysages et les mêmes scènes, dès lors que le réel les rejoue aussi"[390]. Basée sur la reprise et la redite des textes antérieurs, l'écriture du voyage, par définition référentielle, s'apparente aux pratiques intertextuelles du collage et du bricolage. De fait, la citation, la référence, le plagiat, l'allusion sont des pratiques habituelles dans le récit de voyage nervalien.

Notre intérêt pour l'intertextualité portera sur la recomposition ou la transformation du texte à partir de l'emprunt explicte ou implicite d'intertextes. Pour suivre le cheminement de construction du texte, il nous est indispensable d'examiner l'intertextualité dans les récits nervaliens, à savoir l'évolution du texte ou le processus de l'invention.

Cependant, nous n'allons pas nous contenter d'étudier l'intertextualité à l'intérieur des récits de voyage nervaliens. En effet, comme le dit Sarga Moussa, "le récit de voyage littéraire ne devrait pas être étudié uniquement comme une série de sous-genres isolés les uns des autres [...], mais comme un ensemble de textes permettant d'établir des passerelles et des réseaux entre différents espaces"[391] et différentes périodes. Nous nous référerons parfois, en tant que modèles, aux quelques récits de voyage publiés par des écrivains reconnus dans la première moitié du XIX^{e} siècle ayant un lien intertextuel avec le voyage nervalien.

---

[390] Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure*, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 17.

[391] Sarga Moussa, « Le *Nouveau voyage en Orient* de Lamartine », *Le Second Voyage ou le déjà-vu*, Klincksieck, 1996, p. 75.

3. Récit de voyage et autobiographie

1) Le pacte autobiographique

Peut-on lire comme une autobiographie les récits nervaliens écrits à la première personne, tels que *Voyage en Orient*, *Les Faux Saulniers*, *Lorely*, *Petits Châteaux de Bohême*, *Les Nuits d'octobre*, *Sylvie*, *Octavie*, *Pandora*, *Promenades et Souvenirs*, *Aurélia* ? Ces textes, publiés pour la plupart entre 1851 et 1855, "mettent en scène un héros anonyme qui dit "je" et qui rapporte des souvenirs dont la plus grande partie correspond à ce que nous pouvons savoir de Gérard Labrunie"[392]. Certes, il existe une ressemblance entre le « je »-narrateur-personnage et l'auteur Gérard de Nerval dans ces textes. Toutefois, le récit autobiographique nervalien ne couvre pas toute une vie, mais un épisode ou une partie de sa vie[393]. Dans la plupart de ces textes, Nerval se raconte par bribes d'une manière discontinue et fragmentaire à travers le récit de voyage. Il retrace l'évolution de sa personnalité, et raconte son enfance et son adolescence en les liant à son cher Valois, surtout dans *Sylvie*, *Les Faux Saulniers* et les *Promenades et Souvenirs*. Cela étant, peut-on qualifier ces récits d'autobiographies ? La problématique de l'autobiographie dans le récit nervalien est éclairée par Jacques Bony dans son *Récit nervalien*. Nous portons tout particulièrement notre intérêt sur le lien spécifique entre l'autobiographie et le récit de voyage.

La confusion entre le je-narrateur et l'auteur est étroitement liée à l'utilisation de la forme de la lettre ou du journal écrit à la première personne. L'adoption de la forme du récit de voyage est une autre cause de cette confusion. Car il ne s'agit pas seulement les

---

[392] Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, p. 228.

[393] Jean Strabinski établit les trois critères essentiels sur lesquels se fonde l'aubiographie : "[…] ces conditions exigent d'abord l'*identité* du narrateur et du héros de la *narration* ; elles exigent ensuite qu'il y ait précisément narration et non pas description. […] Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie". Jean Starobinski, *L'Oeil vivant II : la relation critique*, Gallimard, 2001, p. 110.

événements du voyage actuel, mais aussi l'expérience personnelle associée aux souvenirs du voyage antérieurs. La majeure partie des récits de voyage nervaliens ne recouvrent pas "une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie"[394]. Nerval se raconte avec réticence à travers le récit de voyage sans pour autant se confesser directement. Il ne parvient pas à former "le projet hardi de se peindre" (II : 956) comme ses modèles-autobiograhes : saint Augustin, Montaigne, le cardinal de Retz, Jérôme Cardan, Rousseau et Restif de la Bretonne. La difficulté que Nerval éprouve face à la confession se manifeste, en un certain sens, par de fréquentes références à des intertextes d'autrui. Nerval cite explicitement à la fois des modèles d'autobiographie dans *Les Illuminés* et des romans autobiographiques dans les *Promenades et Souvenirs*. À la différence de Rousseau qui s'épanche directement dans ses *Confessions*, Nerval exprime indirectement, sauf dans *Aurélia*, ses sentiments intimes tout en renvoyant à l'intertexte. Ses réticences à se confesser directement semblent se rattacher au parti-pris réaliste de s'en tenir strictement au point de vue du « je »-narrateur[395]. Dans une autre perspective, les difficultés de « se peindre » tout en faisant le sacrifice complet de l'amour-propre, s'expliquent par la biographie déguisée en autobiographie détournée qui raconte la vie des personnages excentriques dans *Les Illuminés*, dont le sujet porte essentiellement sur la relation entre folie et raison.

Le récit de voyage est un genre souple susceptible d'accueillir sans difficulté divers discours hétérogènes dont le discours autobiographique. À l'exception du *Voyage en Orient*, situé à mi-chemin entre voyage traditionnel et voyage moderne, les récits de voyage nervaliens ne relèvent pas du voyage traditionnel relatant fidèlement l'itinéraire et décrivant objectivement le pays visité, mais du voyage humoristique caractérisé par l'épanchement du moi intime en rapport avec le passé, et par l'attitude fantaisiste. Le récit autobiographique sous forme de récit de voyage est constitué d'une suite

[394] Voir *ibid.*

[395] Voir Jacques Bony, *Le récit nervalien*, p. 254-255.

d'épisodes ou d'événements désarticulés qui n'entretiennent pas nécessairement de rapports entre eux ; l'écriture fragmentaire et discontinue y prévaut. Ainsi, dans les *Promenades et Souvenirs*, faits selon le plan des *Rêveries d'un promeneur solitaire*, le narrateur ressuscite son passé en insistant sur « la mémoire affective »[396] qui suit la « chaîne des sentiments »[397], et non pas l'ordre chronologique. Au lieu de passer d'un événement à l'autre, il disperse les événements selon l'importance que leur accorde son sentiment, et au hasard. Il ne recherche pas la genèse de sa personnalité actuelle à travers l'enfance et l'adolescence, mais se borne à se remémorer ou à revivre au présent des moments du passé à travers le phénomène du palimpseste. C'est au lecteur qu'il incombe de regrouper les événements qui ne semblent pas liés les uns aux autres ou de chercher leurs enchaînement mystérieux et leurs sens à travers leur dissémination.

Les *Promenades et Souvenirs* et *Sylvie* sont notamment marqués par le ton élégiaque. Dans les deux récits, le narrateur nervalien déplore sans cesse le bonheur perdu, les jours heureux du passé ou l'idylle disparue. En fait, une certaine ironie est perceptible dans l'image du moi passé idéalisé en regard du moi égaré actuel. En revanche, dans *Aurélia*, le ton élégiaque et le ton autocritique coexistent, se mêlent. Ainsi, le je-narrateur d'*Aurélia* parvient à l'équilibre à travers les épreuves d'initiation en banissant les erreurs présumées du passé. De même, il retrouve le calme intérieur en se remémorant les souvenirs du passé par l'intermédiaire d'un rangement des objets pleins de souvenirs.

Dans *Les Faux Saulniers*, le je-narrateur retrouve son enfance et le passé personnel voire le passé historique régional et national, en visitant le Valois[398]. Les *Petits*

---

[396] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, p. 236.

[397] Cité par Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 235 : "[…] la chaîne des sentiments qui ont marqué la succession de mon être, et par eux celle des événements qui en ont été la cause ou l'effet." (Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, liv VII, O.C., I, 278).

[398] Chez Nerval se mêlent le passé personnel et le passé historique comme dans *Les Faux Saulniers*, ceux-ci s'élargissent de plus en plus vers l'histoire de l'humanité voire celle de l'univers, comme dans *Aurélia*.

Châteaux de Bohême, qui retracent le début de la carrière littéraire de Nerval à l'époque du Doyenné, correspondent aux "petits mémoires littéraires" (III : 419). Les *Promenades* sont en apparence un petit voyage à la recherche d'un domicile, mais au fond le « je » cherche un espace où pourrait se fixer celui qui erre à la recherche de ses origines familiales. Parmi les récits nervaliens, les *Promenades* semblent être l'ouvrage le plus proche de l'autobiographie classique eu égard aux trois chapitres centraux[399] qui retracent la généalogie, la naissance, racontent les premiers amours et l'adolescence. Nerval y raconte sa vie depuis l'histoire de son grand-père maternel jusqu'à son adolescence, il traite en particulier avec précision la mort de sa mère à Gross-Glogau en Pologne en la désignant par son prénom Marie-Antoinette (Laurence). La période mentionnée ici va des années 1770 aux années 1820, donc "une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie" [400]. Nerval aborde notamment l'autobiographie sous le signe du « hasard », du général, "l'histoire de tout le monde" (III : 679), au particulier : "Mais tout le monde n'a pas occasion de raconter son histoire" (III : 679) et *vice versa* : "L'expérience de chacun est le trésor de tous" (III : 679). Chez Nerval, le passé personnel tend toujours à remonter au passé historique lointain. Ainsi le Valois, pays maternel, s'associe au XVII[e] siècle, à l'époque carlovingienne voire à l'époque romaine. Le temps est incrusté dans l'espace. Un personnage évoque un lieu, et un lieu évoque à son tour un souvenirs. Célénie est gardienne des légendes et chansons populaires du Valois, et, chez le je-narrateur nervalien, la Nonette est liée au pêche des écrevisses, et La Thève, à la noyade.

Le voyage de 1834 à Naples et le passage à Naples au retour de l'Orient en 1843 sont apparemment liés à *Octavie* ; les voyages de 1839 à Vienne et de 1843 en Orient s'associent dans le *Voyage en Orient*. *Lorely*, centré sur l'Allemagne, est un assemblage de quatre voyages différents qui s'échelonnent entre 1838 et 1852.

---

[399] « IV. Juvenilia », « V. Premières années », « VI. Héloïse ».

[400] Jean Starobinski, *L'Oeil vivant II : la relation critique*, Gallimard, 2001, p. 110.

On ne peut considérer comme entièrement authentiques les récits de voyage nervaliens, quoiqu'il s'agisse de voyages réels de l'auteur. On ne peut s'empêcher d'avoir quelques doutes sur la véracité des événements autobiographiques. Cela étant, s'agit-il d'une autobiographie déguisée ? Dans *Les Filles du Feu* et *Lorely*, l'indice autobiographique explicite dans la « lettre-préface » suffit-t-il à faire passer ces récits pour autobiographiques ? Les deux lettres-préfaces visent à rectifier des erreurs de biographes ou à défendre l'auteur de propos malveillants contenus dans l'article de Jules Janin du 1er mars 1841 et celui d'Alexandre Dumas du 10 décembre 1853[401]. En réalité, pour ce qui est du premier article, il s'agit d'une biographie anticipée, publiée après la crise avérée de Nerval en février 1841, quand au second, il concerne la divulgation de l'internement de Nerval en novembre 1853. Nerval fait en sa faveur quelques modifications dans la citation de ces deux articles : il supprime surtout les fragments concernant sa maladie mentale[402]. Cependant, il déclare qu'il appartient aux "conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination" (III : 450). À la fin de sa réponse à Dumas, il réaffirme le caractère autobiographique de son recueil *Les Filles du Feu*, en soulignant l'identification du narrateur à l'auteur :

> Une fois persuadé que j'écrivais ma propre histoire, je me suis mis à traduire tous mes rêves, toutes mes émotions, je me suis attrendri à cet amour pour une étoile fugitive qui m'abandonnait seul dans la nuit de ma destinée, j'ai pleuré, j'ai frémi des vaines apparitions de mon sommeil. [...] Quelque jour j'écrirai l'histoire de cette « descente aux enfers », et vous verrez qu'elle n'a pas été entièrement dépourvue de raisonnements si elle a toujours manqué de raison.
>
> Et puisque vous avez eu l'imprudence de citer un des sonnets composés dans cet état de rêveries *supernaturaliste*, comme diraient les Allemands, il faut que vous les entendiez tous. — Vous les

[401] La lettre-dédicace « À Alexandre Dumas » commence ainsi : "Je vous dédie ce livre, mon cher maître, comme j'ai dédié *Lorely* à Jules Janin. J'avais à le remercier au même titre que vous. Il y a quelques années, on m'a cru mort et il avait écrit ma biobraphie. Il y a quelques jours, on m'a cru fou, et vous avez consacré quelques-unes de vos lignes des plus charmantes à l'épitaphe de mon esprit." (III :449)

[402] Sur les modifications de sa citation du texte dumasien, voir Notes et variantes d'« À Alexandre Dumas », III : 1190-1191. Sur les modifications de son propre texte *Le Roman tragique*, voir note 7, III : 1193.

trouverez à la fin du volume. (III : 458)

Malgré la véracité biographique, la référence intratextuelle et la sincérité de sa déclaration dans la préface, le contrat autobiographique ne peut s'appliquer complètement à l'ensemble du récueil du fait de la non-assurance de l'identité entre auteur, narrateur et personnage.

Apparu pour la première fois dans les années 1830, le terme « autobiographie » a été employé d'une manière équivoque jusqu'à ces dernières années. Il en est de même pour son dérivé « autobiographique ». Depuis 1970, un certain nombre de travaux visent à définir l'autobiographie comme un genre littéraire et à en préciser les caractères propres et les limites par rapport aux « genres avoisinants »[403]. Philippe Lejeune s'est employé à définir, avec précision, l'autobiographie avec des critères stricts. C'est un "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité"[404]. Selon Philippe Lejeune, l'autobiographie doit être écrite sous forme de récit en prose, le sujet traité doit être la vie personnelle, la perspective, principalement rétrospective; il faut qu'il y ait identité de l'auteur et du narrateur, et identité du narrateur et du personnage principal. Pour Philippe Lejeune, ce dernier critère est la condition *sine qua non* : c'est affaire de tout ou rien. De ce point de vue, l'autobiographie se distingue explicitement de la biographie et du roman personnel, dans lesquels le rapport entre narrateur, personnage et auteur repose sur la ressemblance et non l'identité. "Ici, il n'y a ni transition ni latitude. Une identité est, ou n'est pas. Il n'y a pas de degré possible, et tout doute entraîne une conclusion négative. / Pour qu'il y ait autobiographie [...], il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage"[405]. Il faut satisfaire cette

[403] Jacques Bony, *Le récit nervalien*, p. 229.

[404] Philippe Lejeune, *op. cit.*, p.14.

[405] *Ibid.*, p. 15.

dernière condition pour qu'un texte ait le titre d'« autobiographie ». Le pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune consiste essentiellement à affirmer dans le texte l'identité de nom (auteur-narrateur-personnage), renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture.

Philippe Lejeune donne deux procédés d'authentification du pacte autobiographique fondé sur l'identité de nom entre auteur, narrateur et personnage : un pacte implicite et un pacte explicite. Dans le pacte explicite, l'identité de nom doit être prouvée "*De manière patente*, au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui de l'auteur sur la couverture"[406]. En revanche, dans le pacte implicite, l'identité de nom doit être établie implicitement, soit "l'emploi de *titres* ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur (Histoire de ma vie, Autobiographie, etc.)", soit "la *section initiale* du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le « je » renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte"[407].

Selon Jacques Bony, les textes autobiographiques de Nerval pourraient relever du pacte implicite, "« l'auteur » est bien connu du public, par ses œuvres, ses voyages, ses crises mêmes"[408], quoique le je-narrateur reste pour la plus part strictement anonyme[409]. Cependant, le contrat initial dans la préface des *Filles du Feu* et *Lorely* n'est pas suffisant pour attribuer ces deux ouvrages au statut d'autobiographie. D'abord, la période que le récit autobiographique recouvre n'est pas suffisamment longue pour

[406] *Ibid.*

[407] *Ibid*, p. 27.

[408] Jacques Bony, *op. cit.*, p. 230.

[409] Le nom de l'auteur, Gérard de Nerval, s'affiche à deux occurrences dans *Les Faux Saulniers*, une fois désigné par un abonné du *National*, l'autre fois en tant que signataire d'une lettre « À M. *le directeur* du National ».

saisir “une vie dans sa totalité”[410]. Les récits autobiographiques nervaliens sont pour la plupart limités à une courte période, surtout dans les récits de voyage : environ un an dans le *Voyage en Orient*, plusieurs voyages de courte durée dans *Lorely*, quelques jours de séjour dans *Octavie*, trois nuits dans *Les Nuits d’octobre*. C’est la raison pour laquelle les récits nervaliens autobiographiques ne font pas partie du corpus de l’autobiographie[411]. Par ailleurs, ce qui est essentiel dans l’autobiographie, c’est la présence importante de l’expérience de l’enfance et l’adolescence et l’influence qu’elle exerce dans la formation de la personnalité[412]. Or, dans les récits autobiographiques cités plus haut, il n’y a pas de récit d’enfance. En second lieu, malgré le pacte implicite dans la section initale, l’identité de nom n’est pas entièrement assurée dans *Lorely* et *Les Filles du Feu*. Si une certaine ressemblance apparaît entre le narrateur autodiégétique et l’auteur, on ne peut garantir l’identité de nom dans *Sylvie* où le récit semble étroitement lié à l’enfance et l’adolescence de l’auteur. De surcroît, comme le remarque Jacques Bony, le je-narrateur est complètement anonyme dans le récit nervalien, ce qui pose aussi un problème pour prouver l’identité de nom.

Pour les *Promenades et Souvenirs*, Nerval utilise le terme « mémoires » et non celui d’« autobiogrhie » : “En fait de Mémoires, on ne sait jamais si le public s’en soucie, — et cependant je suis du nombre des écrivains dont la vie tient intimement aux ouvrages qui les ont fait connaître” (III : 685-686). Nous constatons que dans cette déclaration Nerval établit un contrat autobiographique. Le sens du mot « mémoires » chez Nerval comme chez Chateaubriand, est plus proche de l’autobiographie que des mémoires historiques. Il faut tout de même distinguer l’un de l’autre. Les mémoires racontent

---

[410] Philippe Lejeune, *L’autobiographie en France*, Arman Colin, 1998, p. 14.

[411] Jacques Bony trouve la cause de l’exclusion de Nerval des autobiographes dans la fragmentation de l’écriture autobiographique. Voir Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, p. 228.

[412] Selon Philippe Lejeune, statistiquement, “la plupart des chefs-d’œuvre de l’autobiographie en France s’arrêtent d’ailleurs une fois la formation de l’adolescence achevée (Stendhal, Gide) ou même au seuil de l’adolescence (Sartre)”. (Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 14)

l'histoire des groupes sociaux et historiques, tandis que l'autobiographie est l'histoire d'une personne par elle-même.

Tout compte fait, la plupart des récits nervaliens à la première personne appartiennent à « l'espace autobiographique », parce qu'ils remplissent certaines conditions de l'autobiographie, mais pas toutes. Les *Promenades* semblent satisfaire les critières indispensables de l'autobiographie établis par Philippe Lejeune. Nous aborderons plus tard la problématique de l'autobiographie dans chaque ouvrage par la mise en valeur de leurs éléments autobiographiques.

2) Le récit de voyage et l'autobiographie

Le récit de voyage et l'autobiographie relèvent du texte (auto)-référentiel fondé sur la vie personelle de l'auteur en même temps que sur des modèles littéraires. Un des enjeux majeurs chez l'écrivain-voyageur ou l'autobiographe consiste à se distinguer des modèles, puisque les deux genres sont en principe des textes référentiels. Sur le plan narratif, il s'agit de récits factuels pris en charge par le narrateur autodiégétique qui raconte les souvenirs du passé de l'auteur. Dans les deux récits, le narrateur autodiégétique est la seule personne à pouvoir nous raconter son histoire lorsqu'il s'agit d'une expérience personnelle. De même que l'écrivain voyageur est l'unique témoin des événements survenus au cours de son voyage, de même l'autobiographe est l'unique personne qui puisse nous raconter ses souvenirs intimes et secrets. Le premier s'appuie principalement sur le regard du voyageur, qu'il soit subjectif ou objectif, alors que le second compte essentiellement sur la « chaîne des sentiments » qui peut éclairer l'histoire de sa personnalité. De par leur caractère factuel, les deux récits sont mis à l'épreuve sur le plan de l'exactitude et de la fidélité aux faits racontés. L'écrivain voyageur souligne surtout la sincérité de son attitude vis-à-vis de son compte rendu pour prouver l'authenticité de son information et de son expérience. L'autobiographe déclare d'une manière générale la sincérité et la fidélité de son témoignage en vue de justifier

auprès du lecteur ou de rectifier des propos erronés ou malveillants d'autrui. Rappelons à cet égard les *Confessions* de Rousseau et les deux fameuses lettres-préfaces nervaliennes.

L'écrivain voyageur se borne à relater des événements vécus au cours du voyage, tandis que l'autobiographe met l'accent sur les principales étapes de sa vie, notamment sur l'enfance et l'adolescence. Le premier se préoccupe d'un compte rendu de son voyage en y évoquant parfois les souvenirs personnels autres que ceux du voyage, y compris le souvenirs d'enfance comme chez Chateaubriand, Lamartine, Hugo[413] ; le second tente de "saisir sa personne dans sa totalité"[414] pour découvrir la genèse de sa personnalité. Chez l'écrivain voyageur, ce qui importe, c'est le contact avec l'autre et l'ailleurs, la découverte, et donc l'objet prend souvent le pas sur le sujet dans le récit de voyage. Par contre, l'autobiographe accorde une place capitale à l'expérience intime de l'enfant liée au premier acte de l'histore de sa personnalité. Une autre différence entre les deux genres réside dans le fait que le récit de voyage couvre généralement une période limitée d'un ou plusieurs voyages, tandis que l'autobiographie essaie de « saisir la vie dans sa totalité ». Le récit de voyage se réalise principalement sous la forme du récit, de la lettre et du journal. La narration n'y est pas forcément centrée sur l'expérience intime, alors que l'autobiographie sont mis en lumière, dans certains cas, des secrets intimes, à titre d'exemple les problèmes d'ordre sexuel comme chez Rousseau et Restif. En règle générale, l'intérêt du récit de voyage se porte sur l'ailleurs et sur l'autre, non pas sur l'épanchement du moi intime, plus courant dans l'autobiographie. Quoi qu'il en soit, le récit de voyage fait massivement référence à l'intertextualité ou à la macrotextualité, et l'autobiographie est essentiellement fondée sur l'autoréférence. La narration prédomine dans l'autobiograhie, et la description, dans le récit de voyage.

---

[413] Voir la partie de notre thèse concernant ce point.

[414] Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, p. 13.

La situation narrative est double dans l'autobiographie tout comme dans le journal et la correspondance. Selon la formule de Rousseau, fondateur de l'autobiographie en France, "en me livrant au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'évenement m'est arrivé et au moment où je l'ai écrit […] "[415]. Sa narration autobiographique est similaire à celle du journal et la confidence épistolaire[416]. Il revivifie le souvenir du passé avec le sentiment au présent : "Il se peindra doublement, puisqu'au lieu de reconstituer simplement son histoire, il se raconte lui-même tel qu'il revit son histoire en l'écrivant"[417] en raison de l'identité du sujet de l'énonciation avec le sujet de l'énoncé.

On distingue quatre type de positions temporelles (ultérieure, antérieure, simultanée et intercalée), l'autobiographie appartient à la « narration intercalée »[418]. Elle est caractérisée par des effets d'immédiateté et de spontanéité, à mesure que s'amenuise la distance temporelle entre le temps de l'histoire et le temps de la narration. Saisir fidèlement et exactement le moi révolu au présent du moi actuel, là se trouve l'enjeu le plus important de l'autobiographe. Ainsi, l'écriture autobiographique est contrainte de se confronter à un obstacle ou à un écran, voire, de subir la déformation et de falsification selon Jean Starobinski[419].

---

[415] Cité par Jean Starobinski, *L'Oeil vivant II : la relation critique*, Gallimard, 2001, p. 123.

[416] Gérard Genette compare cette instance narrative en langage radiophonique à la coprésence du direct et le différé : "Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà du passé, et le « point de vue » peut s'être modifié depuis ; les sentiments du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros". Gérard Genette, *Figures III*, p. 230.

[417] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971, p. 236.

[418] "[…] il s'agit d'une narration à plusieurs instances, et que l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première : c'est ce qui se passe dans le roman épistolaire à plusieurs correspondants […]". Gérard Genette, *Figures III*, p. 229.

[419] Voir Jean Starobinski, *L'Oeil vivant II : la relaltion critique*, Gallimard, 2001, p. 111-113.

Dans certains ouvrages, l'autobiographie et le récit de voyage sont intimement et réciproquement liés. Les écrivains voyageurs s'épanchent parfois sur le moi intime dans leurs récits de voyage, face aux événements ou aux accidents qui les émeuvent. Ils le font de plus en plus, à mesure que se renforce une vision subjective à travers le voyage introspectif marqué par des méditations, des réflexions et des remarques confidentielles. Les impressions et sentiments personnels s'associent sans heurt avec le discours historique et politique chez Chateaubriand, Lamartine, Hugo. Le voyage écrit sous la forme de la lettre ou du journal se rattache étroitement à l'écriture autobiographique. Le journal ou les lettres de voyage prennent l'aspect d'un récit autobiographique, surtout lorsqu'il s'agit d'un journal intime ou d'une correspondance confidentielle. En réalité, la forme épistolaire est susceptible de glisser vers le journal intime dans le récit de voyage, comme c'est le cas dans « Les Amours de Vienne ». Parmi les écrivains voyageurs, Robert Challe et Chateaubriand associent étroitement le récit de voyage à l'écriture autobiographique. Le *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales* de 1721 n'est pas seulement un journal de bord officiel, mais aussi un journal intime intercalé en récit digressif. Challe évoque parfois les souvenirs d'événements passés dont ses mésaventures dans les montagnes du Canada pendant les campagnes en Acadie (1682, 1683, 1684), et dessine aussi son profil psychologique à travers la méditation face à la condition humaine et à sa propre destinée. L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* est aussi un récit de voyage qui revêt un caractère autobiographique : « Mémoires d'une année de ma vie ». Récit au passé simple avec une vision subjective mêlée d'émotion et de méditation, l'*Itinéraire* est « le voyage vers soi » marqué par l'épanchement du moi, bien qu'il soit en mejeure partie constitué d'emprunts et de citations. Chateaubriand y évoque son enfance et se refère souvent aux souvenirs de ses voyages antérieurs.

Nerval, lui, réticent à faire sa propre biographie, s'intéresse beaucoup plus à celle de personnages excentriques dont la vie est d'une certaine manière liée à la folie, ce qu'il aborde en remettant en question la distinction entre la raison et le delire. Raoul Spifame,

en proie à un état de dédoublement, croît être le roi Henri II de par sa ressemblance physique. Hakem, destitué du trône de calife et emprisonné dans le Moristan, doute, par instants parmi les fous, de sa divinité "d'abord révélée dans les extases du hachisch" (II : 548). Brisacier, oubliant son état d'acteur, s'identifie au personnage de son rôle. Cazotte et Cagliostro possèdent respectivement le don de la prophétie et l'esprit réformateur. Dans une autre optique, les personnages dont Nerval écrit la biographie sont pour la plupart les marginaux de l'Histoire, dans la grande lignée de Caïn, race opprimée et oppositionnelle. À titre d'exemple, les illuminés du XVIII^{e} siècle étaient "soupçonnés d'avoir fait partie des associations mystiques dont l'influence prépara la Révolution" (II : 1132).

Sylvie, *Octavie*, *Pandora* sont toutes fondées sur des expériences vécues de l'auteur. *Octavie* est liée aux deux séjours napolitains : le premier en automne 1834, le deuxième en décembre 1843. Mais la chronologie y est brouillée, puisque le premier séjour est déplacé au printemps 1835. *Pandora* relate trois jours de folie. *Sylvie* raconte les amours perdus du narrateur nervalien liés aux souvenirs d'enfance et d'adolescence de l'auteur dans le Valois. Le *Voyage en Orient*, *Lorely*, *Les Nuits d'octobre* et les *Promenades et Souvenirs* sont des récits personnels réalisés sous la forme du récit de voyage : un grand voyage en Orient, un Grand Tour européen, un petit voyage sous le signe de la promenade ou de l'errance. Enfin, *Aurélia*, transcription de l'expérience d'un délire en récit, est aussi un voyage intérieur, une quête d'identité à travers l'errance dans Paris.

Ce qui est spécifique dans le récit nervalien, c'est que l'écriture autobiographique se présente sous la forme du récit de voyage. Elle apparaît en un sens déguisée ou transposée, Nerval révélant son autoportrait par fragments éparpillés. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, les récits nervaliens ne remplissent toutes les conditions indispensables pour être des autobiographies à part entière, mais ils doivent être rangés dans l'espace autobiographique.

Deuxième Partie : Récit de voyage de Nerval

Cette deuxième partie est consacrée à l'analyse du récit nervalien dans la perspective du récit de voyage. Nos outils d'analyse sont issus tant de la narratologie de Gérard Genette que de l'étude théorique du récit de voyage présentée dans la première partie. Nous porterons notre attention aussi bien sur l'intertextualité que sur l'autobiographie. Notre étude du récit nervalien sera centré sur le *Voyage en Orient* et *Les Faux Saulniers*, sans exclure pour autant d'autres récits où le voyage joue un rôle important comme trame : *Lorely*, *Les Nuits d'octobre*, *Promenades et Souvenirs*, *Aurélia*, etc.

L'évolution du voyage : du *Voyage en Orient* à *Aurélia*.

Après le grand périple en Orient pendant toute l'année 1843, les itinéraires des voyages nervaliens se rétrécissent au fil du temps, tant au plan de la durée qu'à celui de de l'espace. Au grand voyage et au Grand Tour se substituent avec le temps un petit voyage, une promenade, une déambulation ou une errance. Le mode de déplacement à pied domine et la manière de voyager dépend souvent du hasard ; par suite le voyageur prend une figure fantaisiste comme promeneur, déambulateur et vagabond. La découverte de pays étrangers laisse place petit à petit à la visite du Valois et des environs de Paris, et au bout du compte à la quête du moi comme dans *Aurélia*.

Les textes publiés, à partir de 1851 jusqu'à la mort de Nerval, sont surtout marqués par le récit de voyage. L'adoption du récit de voyage n'est pas sans rapport avec la liberté de ton et de style. Car l'écriture du voyage est essentiellement fragmentaire et discontinue, libérée des règles d'un genre bien déterminé. L'écriture fragmentaire de Nerval est faite de micro-récits, portraits, épisodes, contes, dialogues, etc. Ces formes ne sont pas indifférentes au mode de publication en feuilleton dans les journaux et les revues. Le fil conducteur du récit s'atténue, et la digression s'amplifie jusqu'à l'excès, comme dans *Les Faux Saulniers*. D'un autre côté la part du discours autobiographique augmente d'une oeuvre à l'autre : depuis le *Voyage en Orient* jusqu'à *Aurélia* en passant par *Les Faux Saulniers*, *Les Nuits d'octobre*, les *Promenades et Souvenirs*. En un sens, les œuvres de la dernière période semblent un long acheminement vers "la conquête du je"[420], c'est-à-dire le droit de dire « je » et de se raconter. Cependant, il faut faire attention à l'écriture autobiographique sous forme de récit de voyage, puisque le lu et le vécu s'y mêlent l'un à l'autre. C'est surtout le cas dans le *Voyage en Orient*, écrit après son voyage réél, et fondé sur divers intertextes, la majeure partie du récit débordant de sources livresques.

[420] Voir Gérard Genette, *Figures III*, p. 256.

Chapitre 1. Voyage réaliste

1. *Voyage en Orient*

La génèse du *Voyage en Orient* est de première importance dans la mesure où, non seulement ce texte exerce une influence décisive sur les suivants, mais où ce récit est le lieu de naissance d'un mythe personnel de l'Orient, qui sera récurrent dans les hypertextes. Au départ, Nerval a rédigé par bribes des avant-textes du futur *Voyage en Orient*, qui ont été publiés en feuilleton dans les journaux et les revues[421] sans l'idée préalable de les rassembler en un ensemble. Au bout d'une longue élaboration d'une dizaine d'années, le texte intégral définitif, en deux volumes de près de quatre cents pages chacun, est publié chez Charpentier à la fin mai 1851. Ainsi, le *Voyage en Orient* est une construction à partir de fragments antérieurement publiés, réalisée par remaniement, recomposition et réorchestration des avant-textes. Ce procédé est appliqué également à *Lorely* parue en 1852.

Les chapitres I et II de l'« Introduction » sont d'abord publiés en feuilleton sous le titre « Lettres de voyage » dans *La Presse* le 28 janvier 1840. La partie de l'Autriche, compte rendu du voyage de 1839, a été écrite entre 1839 et 1840 avant le voyage de 1843. Nerval reprend encore « Les Amours de Vienne » et les met en tête du *Voyage en Orient* sous le titre « Introduction : Vers l'Orient ». La relation concernant la Grèce est en partie fictive, puisque Nerval n'a pas réellement visité l'île de Cythère. Les deux derniers chapitres de l'« Introduction » paraissent le 11 février 1844 dans *L'Artiste* : « XIX. Les Cyclades » et « XX. Saint-Georges ». Cette partie doit largement aux emprunts, en particulier, les passages sur Malte et Syra.

[421] Dans *L'Artiste* de 1844 à 1846, dans la *Revue des Deux Mondes* en 1846 et 1847, en 1850 dans le quotidien *Le National*.

Le compte rendu de l'étape égyptienne du voyage en Orient de 1843, est publié sous le titre « Les Femmes du Caire » en 1846 dans la prestigieuse *Revue des Deux Mondes*[422], alors dirigée par François Buloz. À noter que la partie concernant la coutume du mariage doit massivement à *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* d'Edward William Lane, publié en 1837.

« Druses et maronites », comprenant l'« Histoire du calife Hakem » et relation du Liban, sont publiés toujours dans la *Revue des Deux Mondes* en 1847. Et le tome premier des *Scènes de la vie orientale* paraît dans l'édition Sartorius en février 1848, le tome second, à la fin de 1849.

Enfin, « Les Nuits du Ramazan », consacrées à Constantinople, paraissent entre 1847 et 1850. De mars à mai 1850, la quatrième partie du futur *Voyage en Orient*, contenant l'« Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies», paraît en feuilleton dans *Le National*. Un chapitre intitulé « Péra » de la section « Épilogue » des « Druses et Maronites » n'est publié qu'en 1851.

En conséquence, l'ordre des publications en feuilleton ne correspond pas exactement à celui du texte définitif. De plus, une différence importante entre le texte intégral et les avant-textes publiés en feuilleton[423], tient au retrait de la plupart des patronymes des personnes rencontrées par le voyageur nervalien. Les personnages nommés en toutes lettres dans les textes antérieurs sont ensuite désignés par leur origine, leur état, une initiale suivie d'astériques, etc. Par suite, s'accroît la part fictionnelle, tandis que la part de l'autobiographie diminue. À titre d'exemple, Camille Rogier, ancien compagnon de

[422] Créée en 1829, la *Revue des Deux Mondes* a été dirigée par Buloz depuis 1831 pendant quarante-six ans, continue à paraître de nos jours. Elle était une périodique la plus importante sous la monarchie de Juillet, considérée longtemps comme un marche-pied de l'Académie. Nerval y publie également *Les Poésies de Henri Heine* (1848), *Les Confidences de Nicolas* (1850), *Les Fêtes de mai en Hollande* (1852), et surtout *Sylvie* (1853).

[423] Sur ce sujet, voir Hisashi Mizuno, *Nerval, L'écriture du voyage*, Honoré Champion, 2003.

jeunesse du Doyenné, est simplement dit « mon ami » ou « le peintre », et l'hôte arménien désingé « B*** Effendi » au lieu de Boghos-Effendi joailler du sultan.

« Deux voyages différents en un voyage continu »

L'auteur fusionne en un seul voyage continu deux voyages différents pour obtenir une certaine cohérence dans la construction du récit. Le voyage de 1839 à Vienne se transforme en préambule du voyage en Orient de 1843, au moyen de l'itinéraire fictif « de Vienne à Syra via Trieste » et du récit imaginaire de la croisière aux îles grecques, notamment le voyage à Cythère. La relation du voyage de 1839 occupe l'« Introduction : Vers l'Orient », donnant un avant-goût de l'Orient. Si l'on tient le *Voyage en Orient* pour un récit initiatique[424], l'« Introduction : Vers l'Orient» se lit comme une étape préparatoire pour le candidat qui veut accéder au monde mystique, en particuler au pays de la déesse Isis. À ce propos, rappelons que l'épisode de la mort est récurrent : meurent un Anglais en escale de l'Adriatique, le consul français en Égypte, Hakem, Adoniram... De surcroît, pour le narrateur nervalien l'Égypte est un vaste tombeau, et dans cette perspective les pyramides, qui représentent le monde souterrain de l'au-delà, sont emblématiques. En revanche, l'Égypte contemporaine ne présente que ruines et cendres, aux yeux du voyageur que cette déception entraîne dans le monde du rêve et le monde mythique et religieux sous forme d'un conte.

L'atmosphère nocturne envirante de Vienne, ville théâtrale par excellence, est une annonce de la prochaine étape. Vienne préfigure l'Orient[425]. La fête de la Saint Sylvestre, marquée par son atmosphère onirique, donne un avant-goût du mystérieux Orient, représenté par le masque et le voile que le futur initié doit découvrir peu à peu.

[424] L'initiation antique égyptienne est transposée dans le conte légendaire « Pryamides ».

[425] Au niveau de l'ordre du récit, l'étape de Vienne forme le récit proleptique qui annonce la prochaine étape. Au contraire, l'« Histoire du kalife Hakem » et l'« Histoire de la reine du matin » évoquent leur étape précédente dans l'ordre du récit. Ainsi, la première renvoie à l'étape du Caire alors que la deuxième réfléchit l'étape de Beyrouth.

Le voyageur-initiateur doit remonter le temps vers le lointain passé pour parvenir jusqu'à l'origine du monde. La ville de Vienne ne se représente-t-elle pas déjà comme un ville du XVIII^{e} siècle comparée à Paris du XIX^{e} siècle ? Au niveau temporel du récit le sens du voyage en Orient est une remontée vers le passé et même vers l'origine du monde.

Le texte intégral du *Voyage en Orient* est en apparence fondé sur la recomposition selon le principe de la chronologie et la géographie, quoique Nerval arrange le récit pour lui donner une unité d'ensemble. Publiés d'abord en fragments autonomes, ces avant-textes sont rassemblés dans un ensemble comme une mosaïque hermétiquement composée. Quant à l'écriture du voyage, elle est caractérisée par l'emprunt des ouvrages d'autrui et l'insertion du récit fictionnel. D'une part, Nerval cite, emprunte, mélange, amalgame, pille nombre d'intertextes ; d'autre part, il réutilise des textes anciens comme « Les Amours de Vienne » et « Ni Bonjour, ni Bonsoir ». Ce procédé évolue, et se renforce pendant la dernière période de sa carrière. Il atteint son point culminant dans *Les Faux Saulniers* et *La Bohême galante*.

1) Voyage réel et voyage imaginaire

Nerval fait fusionner deux voyages différents et discontinus en un seul continu dans le *Voyage en Orient*. Tantôt il invente un itinéraire fictif, tantôt il intercale un voyage imaginaire. L'itinéraire réel et l'itinéraire fictif se mêlent l'un à l'autre. Par exemple, le passage par l'île de Cérigo appartient au voyage fictif. Le voyage imaginaire se présente aussi sous la forme d'un conte légendaire enchâssé dans chaque partie. De surcroît, les trajets non détaillés sont évoqués par un lieu ou un épisode, de même les étapes omises sont rappelées par une brève remarque liée au lieu et à l'histoire. À titre d'exemple, le village de Nazareth n'est désigné, à huit lieues de distance, que par l'étoile du matin.

Dans l'ensemble le voyage se déroule, au premier degré, sous le signe de la quête da la femme idéale dans le monde réel ; par contre, au deuxième degré, la quête profonde est celle de la création artistique dans le monde mythique et religieux.

En 1839, Nerval fait un voyage dans le sud de l'Allemange, en Suisse et à Vienne pendant quatre mois : à l'aller, il quitte Paris le 31 octobre 1839, passe par Lyon, Bourg, Genève, Lausanne, Berne, Zurich, Constance, Lindau, Munich, Salzbourg, Linz, arrive à Vienne le 19 novembre ; au retour, il quitte Vienne le 1er mars 1840, rentre Paris[426]. La relation de ce voyage constitue le début de l'« Introduction ».

Un an plus tard, rétabli après sa première crise avérée en novembre 1841, Nerval quitte Paris le jeudi 22 décembre 1842. Il arrive à Lyon le 24 ou 25. De Lyon à Avignon il se déplace en bateau. Il embarque à Marseille pour le Proche-Orient le 1er janvier 1843, sur *Le Mentor*, un bateau-poste de l'État. Arrivé probablement à Malte le 8 janvier 1843, il embarque pour Syra le 9 sur le *Minos*, y fait escale le 11, et le même jour repart pour Alexandrie sur le *Léonidas*. Il va d'Alexandrie au Caire en bateau « en six jours ». Avec son compagnon de voyage Joseph de Fonfride, amateur orientaliste, il séjourne au Caire environ trois mois[427], assiste à la pâque des Cophtes des Grecs, à la fête turque de la naissance du Prophète, et à celle du retour des pèlerins de la Mecque, visite le palais et les jardins d'Ibrahim-Pacha[428], Héliopolis, les jardins de Schoubra, l'île de Roddah, Giseh, les Pyramides, etc. En réalité Joseph de Fonfride avait acheté une esclave indienne qui ne semblait pas avoir quitté le Caire, que Nerval a transposée en Zeynab, une javanaise, dans le *Voyage en Orient*. Dans le récit, Zeynab accompagne le voyageur nervalien jusqu'en Syrie. Le 2 mai 1843, Nerval quitte le Caire et arrive en

---

[426] Voir "la Chronologie" par Michel Jeanneret du *Voyage en Orient* de Nerval, GF Flammarion, 1980, p. 8. Sur le programme des publications, voir Gabrielle Malandain, « Organisation progressive du Voyage en Orient », *Nerval ou l'incendie du théâtre*, José Corti, 1986, p.54-55.

[427] Dans le récit, il demeure au Caire six mois : "[...] j'allais passer là les six mois les plus ennuyeux de ma vie, [...]". (II : 262)

[428] Le fils de Méhémet-Ali.

six jours à Damiette. Il y embarque sur un bateau grec pour Beyrouth, qui fait escale à Jaffa et à Saint-Jean-d'Acre. Il reste au Liban environ trois mois. De Beyrouth il part pour Constantinople en passant par Chypre, Rhodes, Smyrne et quelques îles grecques. Son compagnon Fonfride quitte Contantinople en septembre 1843. En revanche, Nerval y demeure et retrouve son ancien camarade du Doyenné, Camille Rogier, installé à Constantinople depuis trois ans. Celui-ci devient à la fois le drogman et l'initiateur de celui-là. Nerval passe la période du Ramadan à Constantinople, assistant à plusieurs fêtes grecques et turques, se promenant aux Eaux-Douces d'Asie et en quelques autres endroits ; il y séjourne jusqu'au petit Baïram célébré le 25 octobre. Enfin, il quitte Constantinople pour la France sur l'*Eurotas*, un bateau-poste de l'État, le 27 ou le 28 octobre 1843, rentre à Paris début 1844, après être passé par Syra, Malte et Naples[429].

Le voyage de 1843, d'un an à peu près, est un grand périple méditerranéen. Son itinéraire est centré sur le triangle Le Caire-Beyrouth-Constantinople, trois villes pivots. Ce circuit se démarque nettement de celui, traditionnel, de ses deux fameux prédécesseurs, Chateaubridand et Lamartine, dans lequel les principales étapes sont constituées d'Athènes, Jérusalem[430] et le Caire, trois grands centres culturels. Nerval remplace Athènes par des îles méditerranéennes, et Jérusalem par Beyrouth. L'évitement d'Athènes et de Jérusalem est chargé de sens dans le voyage nervalien. Il signifie d'abord un détour par rapport au voyage traditionnel, et permet en même temps d'éviter la répétition du discours antérieur. Chataubriand et Lamartine partent en Orient en tant que pèlerins-historien-poète, et leur voyage a certes un aspect archéologique et biblique. Leur intérêt est essentiellement tourné vers le passé, les ruines de l'Antiquité.

[429] De Constantinople, Nerval retourne en compagnie de Camille Rogier jusqu'à Naples le 18 novembre. Les deux amis séjournent à Naples une douzaine de jours, visitent Herculanum, Pompéi et la famille Gargallo. Ces événements sont transposés dans *Octavie*. Rogier part le 30 novembre pour la France, et le 1er décembre Nerval s'embarque sur le *Francesco Primo*, arrive à Marseille via Livourne et Gênes. Avant de rentrer à Paris, Nerval visite Toulon, Nîmes, Arles et Beaucaire.

[430] Nerval comble la lacune de son étape de Jérusalem par un couple grec de pélerins qui visite la Terre Sainte.

Munis de connaissances classiques et d'informations provenant des voyages antérieurs, ils redécouvrent l'Orient oublié et enseveli, à travers des traces et des fragments. Les deux voyageurs passent rapidement de lieu en lieu, sans se frotter à le réalité locale. Ils se bornent à reconnaître sur place les ruines qu'ils connaissent déjà par des lectures. Toutefois, leur écriture du voyage est caractérisée par la vision subjective, elle n'a rien de voyage savant marqué par le discours érudit objectif. Nerval, lui, part pour l'Orient comme néophyte voulant s'initier au monde oriental à la fois mystique et religieux, il va donc à la rencontre des habitants locaux. Dans cette perspective, le voyage archéologique et biblique laisse place au voyage initiatique et réaliste.

« Le voyage réaliste » et « le voyage imaginaire »

Ce qui distingue nettement Nerval de ses illustres prédécésseurs Chateaubriand et Lamartine, c'est qu'il tente d'entrer en contact avec l'Orient tel qu'il est, et qu'il parle non seulement de l'Orient antique et mythique, mais aussi de l'Orient contemporain décevant et dégradé[431]. Cependant, Nerval partage avec eux un point important dans l'écriture : l'emprunt massif à des ouvrages orientalistes. Il s'approprie les textes de William Lane, Silvestre de Sacy, d'Herbelot et Volney dans son *Voyage en Orient*. Sur le plan de l'intertextualité, l'appropriation nervalienne relève du plagiat. Toutefois, ce n'est pas un pur pillage mais un emprunt remanié, voire une refonte ou une réécriture de l'hypotexte. À titre d'exemple, la partie consacrée aux mœurs de mariages égyptiens emprunte largement à l'ouvrage de Wiliam Lane, et l'« Histoire du calife Hakem », à celui de Silvestre de Sacy. Mais ces récits fondés sur l'emprunt ont une dimension créative grâce à la réécriture. Si bien que Nerval met en scène et même en dialogue,

[431] La vision participante du narrateur est ambivalente, car il voit les idées reçus formées au préalable, et en même temps il donne sa vision critique à l'égard de la réalité. Par exemple, dans un chapitre intitulé « Départ » (II : 396-397), la position du narrateur est bien dévoilée. Celui-ci regrade à la fois une Égypte du passé et une Égypte contemporaine.

l'exposé des moeurs locales, comme s'il en avait été le témoin, et le récit est animé comme un reportage direct.

Le voyageur nervalien s'installe au Caire[432], non pas dans un hôtel, mais dans une maison du quartier cophte. Il porte le costume local et se coiffe à l'orientale pour s'assimiler à la vie orientale, déambule dans la rue sans drogman ni compagnon et essaie d'apprendre l'arabe. Son attitude s'apparente à celle de l'ethnologue qui s'installe sur le terrain en tant qu'observateur-participant. En revanche, lié à la quête de la femme idéale, l'épisode de l'achat d'une esclave au Caire et celui d'un projet de mariage avec Saléma à Beyrouth font un effet de réel donnant un aspect romanesque au récit de voyage présumé factuel. Le statut du narrateur-héros domine dans ce genre de récit romanesque comme dans « Les Amours de Vienne ».

Une autre caractéristique du *Voyage en Orient* se trouve dans sa dimension fictionnelle. Le récit factuel s'y mêle constamment et sans contrainte au récit fictionnel comme dans *Le Rhin* de Hugo. Ainsi le vécu du voyageur s'allie avec ce qui est imaginaire. Nerval intercale un conte, une anecdote, un récit d'aventures pour rapporter de manière réaliste le récit qui dépasse l'expérience vécue. Remarquons aussi que l'ampleur du récit fictionnel augmente de manière constante à mesure qu'on approche de la fin du récit. À l'inverse, les éléments autobiographiques se réduisent de manière progressive de l'« Introduction » aux « Nuits du Ramazan ».

En plus d'enchâsser un récit fictionnel, l'auteur invente un itinéraire fictif. Au lieu de suivre l'itinéraire réel de Nerval, le voyageur passe de Vienne à Trieste, et de là monte sur le bateau autrichien, longe la côte dalmate, et fait escale à Syra. C'est là où s'accordent effectivement l'itinéraire réel de l'auteur et l'itinéraire imaginaire du voyageur nervalien. Dans le voyage réel, Nerval, parti de Paris, s'embarque à Marseille passe par Malte et Syra, et arrive à Alexandrie. Nerval inclut aussi une escale fictive à Cérigo-Cythère, qu'il n'a pas plus visitée que Trieste. De même, l'achat d'une esclave

[432] Nerval y séjourne du 7 février au 2 mai 1843.

au Caire est une pure invention. Ce n'est pas le voyageur nervalien, mais c'est Joseph de Fonfride son compagnon de voyage, qui l'acheta[433]. Une autre remarque s'impose à propos de ce compagnon : il n'est jamais mentionné dans le *Voyage en Orient*[434], bien que Nerval ait voyagé avec lui pendant plus de huit mois, du début jusqu'en septembre 1843[435]. Nerval veut-il prouver son autonomie et son indépendance au cours de ce grand périple ? Ou efface-t-il Fonfride pour donner à son voyage une tournure solitaire et initiatique ? À la place de son compagnon de voyage réel, Nerval introduit de nombreux guides-initiateurs à l'Orient : au Caire, le drogman Abdallah ; M. Jean, ancien soldat de l'armée napoléonienne ; M^me^ Bonhomme, propriétaire d'un magasin ; à Beyrouth, M^me^ Carlès directrice d'une école de jeunes filles ; à Constantinople, Camille Rosier ancien camarde du Doyenné, etc. Ces personnages, indispensables pour communiquer en langue étrangère, ont rôle de drogman et d'initiateur dans la société locale. À l'inverse, Nerval présente solennellement son compagnon de route dans *Les Faux Saulniers*, *Lorely* et *Les Nuits d'octobre*, et lui donne le rôle d'interlocuteur du narrateur. Bien que le *Voyage en Orient* se fonde sur le voyage réel de l'auteur, le caractère fictionnel est renforcé par l'effacement des patronymes, la déformation de l'itinéraire et d'un fait autobiographique, sans compter l'insertion d'un épisode romanesque et d'un conte. Enfin, le *Voyage en Orient* s'élève au niveau du voyage littéraire à travers l'opération de la réécriture et la recomposition.

---

[433] La lettre de Nerval à Gautier écrite du Caire le 2 mai 1843 : "Le Fonfride est assez convenable. Il a acheté une esclave indienne – et comme il voulait me la faire baiser je n'ai pas voulu alors il ne l'a pas baisée non plus, nous en sommes là. Cette femme coûte très cher et nous ne savons plus guère qu'en faire, [...]." (I : 1396)

[434] "Le 1^er^ janvier 1843, Gérard de Nerval et Joseph de Fonfrède [sic] s'embarquent à Marseille sur *Le Mentor* et se préparent à passer plus de huit mois ensemble, partageant vaisselle, daguerréotype, loyer, domestiques... ainsi que Zeynab, l'esclave de javanaise." Lise Schreiber, *Seul dans l'Orient : les voyages de Nerval et Du Camp*, p. 41.

[435] Fonfride partage avec Nerval jusqu'à une partie de séjour à Constantinople et rentre en France pour un procès en septembre 1843. L'arrivée de Nerval à Constantinople est présumée être fin juin ou début juillet 1843. Nerval s'embarque le 28 octobre 1843 sur un bateau de l'État l'*Eurotas*.

2) Voyage réaliste et voyage romanesque

Examinons de nouveau le métadiscours du narrateur-auteur sur son écriture du voyage, situé à la fin du texte en tant qu'épilogue :

> Que te dirai-je encore, mon ami? Quel intérêt auras-tu trouvé dans ces lettres heurtées, diffuses, mêlées à des fragments de journal de voyage et à des légendes recueillies au hasard ? Ce désordre même est le garant de ma sincérité; ce que j'ai écrit, je l'ai vu, je l'ai senti. — Ai-je eu tort de rapporter ainsi naïvement mille incidents minutieux, dédaignés d'ordinaire dans les voyages pittoresques ou scientifiques? (II : 790-791)

Nerval souligne que son récit est caractérisé par le mélange des genres (les lettres mêlées au journal et au conte) et que sa sincérité est garantie par l'écriture fragmentaire en un style non élaboré ("lettres heurtées, diffuses"). Son voyage est d'une part réaliste fondé sur "des fragments de journal de voyage", et d'autre part romanesque, du fait de l'intercalation de "légendes recueillies au hasard". Nerval met l'accent sur son voyage réaliste :

> Les lettres et les souvenirs de voyage, réunis dans ces deux volumes, étant de simples récits d'aventures réelles, ne peuvent offrir cette régularité d'action, ce noeud et ce dénouement que comporterait la forme romanesque. (II : 839)

Compte tenu des deux citations ci-dessus, nous constatons que Nerval adopte la lettre et le journal pour affirmer l'authenticité de son voyage. À cet égard, Daniel Sangsue fait une remarque éclairante : "La revendication d'authenticité est un point essentiel. Bien que la matière du *Voyage* soit empruntées pour une bonne part à des ouvrages d'orientalisme, que plusieurs étapes et épisodes soient totalement imaginaires, et bien qu'il le fasse passer ça et là ouvertement pour une fiction, le narrateur éprouve à maintes

occasions le besoin d'insister sur le réalisme de son récit"[436]. Nerval souligne encore que son voyage se démarque des voyages pittoresques, comme ceux de Chateaubriand et de Lamartine, et des voyages scientifiques, comme celui de Volney, puisque ses « lettres et souvenirs de voyage » sont marqués par à la fois le regard subjectif ("ce que j'ai écrit, je l'ai vu, je l'ai senti") et le procédé réaliste ("rapporter ainsi naïvement mille incidents minutieux" et faire "de simples récits d'aventures réelles").

« Impressions de voyage ou roman-voyage »

À propos de son *Voyage en Orient*, Nerval parle d'« impressions de voyage » et de « roman-voyage ». Les « impressions de voyage » étaient une forme mise à la mode la publication des *Impressions de voyage en Suisse* de Dumas en 1834. Avant cet ouvrage, la première relation du *Voyage en Orient* de Lamartine s'intitule *Souvenirs, impressions, pensées et paysages, pendant un voyage en Orient* (1832-1833). Nerval cite aussi comme modèles des auteurs étrangers d'« impressions de voyage » : Sterne, auteur du *Voyage sentimental* (en France et en Itlaie), Casanova, le captitaine Cook, Hoffmann[437], Heine. Il fait référence également à plusieurs auteurs des voyages imaginaires : Lucien, Merlin Coccaïe, Rabelais, Lepays, d'Assoucy, Cyrano, etc. On notera que ce sont des auteurs de récits excentriques, c'est-à-dire du genre anti-romanesque.

L'écriture nervalienne du voyage se caractérise d'un côté par d'incessantes références à des modèles littéraires, d'un autre côté par la réécriture et la recomposition d'emprunts. Elle est essentiellement destinée à la peinture des « sensations, sentiments, impressions, tableaux ». Nerval précise sa façon d'écrire le journal de voyage au

[436] Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, p. 359.

[437] Le voyageur nervalien se nomme "un voyageur enthousiaste" (« Route de Genève », II : 176) l'expression empruntée à Hoffmann (« der reisende Enthusiast »). Nerval publie deux articles titrés « Sensations d'un voyageur enthousiaste » les 1er mars et 15 mars 1846 dans *L'Artiste*. Ceux-là correspondent aux chapitres I, III, IV de l'« Introduction » du *Voyage en Orient*.

chapitre de l'«Introduction », intitulé « les Amours de Vienne », dans lequel le narrateur fait référence aux textes de Sterne, Casanova et le capitaine Cook en tant que modèles du récit de voyage :

> Tu m'as fait promettre de t'envoyer de temps en temps les *impressions sentimentales* de mon voyage, qui t'intéressent plus, m'as-tu dit, qu'aucune description pittoresque. Je vais commencer. Sterne et Casanova me soient en aide pour te distraire. J'ai envie simplement de te conseiller de les relire, en t'avouant que ton ami n'a point le style de l'un ni les nombreux mérites de l'autre, et qu'à les parodier il compromettrait gravement l'estime que tu fais de lui. Mais enfin, puisqu'il s'agit surtout de te servir en te fournissant des observations où ta philosophie puisera des maximes, je prends le parti de te mander au hasard tout ce qui m'arrive, intéressant ou non, jour par jour si je le puis, à la manière du capitaine Cook, qui écrit avoir vu un tel jour un goëland ou un pingouin, tel autre jour n'avoir vu qu'un tronc d'arbre flottant ; ici la mer était claire, là bourbeuse. Mais à travers ces signes vains, ces flots changeants, il rêvait des îles inconnues et parfumées, et finissent par aborder un soir dans ces retraites du pur amour et de l'éternelle beauté. (II : 201) (La mise en italique est de nous.)

Le voyage nervalien se déroule sous le signe des « impressions sentimentales » centrées sur le divertissement d'après Sterne et Casanova, et sur l'observation personnelle d'après les contingences de la vie quotidienne à la manière du capitaine Cook. Il s'agit non pas d'un voyage traditionnel, mais plutôt d'un voyage humoristique, surtout dans la partie où le narrateur autodiégétique raconte son vécu en tant que héros comme dans « Les Amours de Vienne ». Mais l'attitude nervalienne à l'égard de ses modèles littéraires est toujours ambivalente, à la fois de rapprochement et d'éloignement comme on le percçoit dans la citation plus haut.

Le *Voyage en Orient* a certes un aspect romanesque ; l'auteur le dit lui-même « roman-voyage ». « Les Amours de Vienne » et l'« Histoire de Zeynab au Caire et de Saléma au Liban » sont, par leur intrigue, des récits romanesques, bien qu'ils soient censés raconter des événements réellement vécus par le voyageur nervalien. Le « je »-narrateur assume pleinement le rôle de héros dans ces récits romanesques. La mise en scène des événements sentimentaux et la théâtralisation par le dialogue contribuent à

attirer la curiosité du destinataire et à renforcer l'authenticité de l'épisode. L'auteur explicite sa manière de se conduire, sa façon de réorganiser son voyage dans le chapitre intitulé « Le Matin et le soir » :

> Tu le sais, et c'est ce qui a peut-être donné quelque intérêt jusqu'ici à mes confidences, j'aime à conduire ma vie comme un roman, et je me place volontiers dans la situation d'un de ces héros actifs et résolus qui veulent à tout prix créer autour d'eux le drame, le noeud, l'intérêt, l'action en un mot. Le hasard, si puissant qu'il soit, n'a jamais réuni les éléments d'un sujet passable, et tout au plus en a-t-il disposé la mise en scène ; aussi, laissons-le faire, et tout avorte malgré les plus belles dispositions. Puisqu'il est convenu qu'il n'y a que deux sortes de dénouements, le mariage ou la mort, visions du moins à l'un des deux... car jusqu'ici mes aventures se sont presque toujours arrêtées à l'exposition : [...]. (II : 506)

À l'inverse du diariste qu'il avoue être, relatant au jour le jour sa vie quotidienne, le narrateur-auteur cherche en même temps à écrire un récit romanesque et dramatique. Héros de sa propre histoire, il veut mener une intrigue comme dans un roman en se mettant en scène lui-même. Mélange de récit autobiographique et de récit romanesque, le *Voyage en Orient* accède au statut du récit de voyage littéraire dans la mesure où les « impressions » du voyage réalistes se mêlent au « roman-voyage » romanesque.

3) Clichés du voyage

Le récit de voyage est parsemé, en règle générale, de clichés et de redites de voyages antérieurs, notamment au niveau des informations sur les lieux de visite, où se répètent avec quelques variantes et modifications la description du paysage et des coutumes, les éléments de géographie, de politique, d'histoire, etc. Les mêmes accidents sont récurrents dans les récits de voyage antiques et modernes : naufrage, tempête, neige, vol, famine, etc. À cela s'ajoute la redite d'une légende, d'un conte, d'une anecdote, d'un épisode liés au lieu, à l'histoire et à quelque personnalité locale.

Examinons la façon typique de présenter une ville dans le voyage nervalien. Elle est partout systématique et isotopique. Au chapitre consacré à Liège dans *Lorely*, Nerval

résume bien sa vision générale de la ville : “Dans toute la ville, les trois centres importants sont l’hôtel de ville, la cathédrale et le théâtre” (III : 184). La présentation des trois centres se répètent similairement dans d’autres villes. À l’exception d’une mention brève et typique sur le paysage, les coutumes et la cuisine, Nerval centre particulièrement son attention sur les spectacles en chaque ville. N’oublions pas que Nerval est chroniqueur dramatique. Chaque ville a son spectacle : théâtre, opéra, bal, cirque, fête foraine, etc. Dans cette optique, Vienne, ville-théâtre, est le modèle de toutes villes. Dans *Les Faux Saulniers*, la foire de Soisson est présentée à travers la représentation de *Lucrèce Borgia*, drame de Hugo. Meaux et La Haye représentent dans leur théâtre *Les Salimbanques*, comédie-parade de Dumersan et Varin. Nerval fait des remarques sur le spectacle, lorsqu’il n’y a pas d’événement spécial ni d’anecdote historique à rapporter.

Considérons la description de Genève. Nerval énumère tout simplement quelques éléments stéréotypés et typiques, sans faire d’analyse détaillée ni donner d’impression subjective. Il s’agit d’une description objective et sommaire à la manière d’un guide de voyage :

> La cusine est assez bonne à Genève, et la société fort agréable. Tout le monde parle parfaitement français, mais avec une espèce d’accent qui rappelle un peu la prononciation de Marseille. Les femmes sont fort jolies, et ont presque toutes un type de physionomie qui permettrait de les distinguer parmi d’autres. Elles ont, en général, les cheveux noirs ou châtains ; mais leur carnation est d’une blancheur et d’une finesse éclatantes, leurs traits sont réguliers, leurs joues sont colorées, leurs yeux beaux et calmes. (II : 178)

De la même manière Nerval présente une petite ville[438] dépourvue de monument à décrire ou d’événement spécifique à raconter. Certaines villes sont liées à une personnalité célèbre, comme les villes d’étape dans *Lorely*. Érasme s’attache à

[438] Eisenach est une petite ville, “simple localité allemande, dépourvue de beautés artistiques” (III : 56).

Rotterdam, Goethe représente Francfort et Weimar, Anvers est la ville de Rubens tout comme Amsterdam, la ville de Rembrandt. Une ville reflète une autre ville par des rapports métaphoriques ou métonymiques. Amsterdam est la Venise du nord, Bruxelles est une “triste contre-façon” (III : 186) de Paris, les kiosques chinois installés dans la rue de La Haye pendant la kermesse évoquent “l’aspect des plus belles rues de Stamboul pendant les nuits du Ramazan” (III : 205). Saint-Germain rappelle le Paris de 1820 ; Pontoise, le Paris de 1830 ; Vienne a l’aspect de Paris du XVIII^{e} siècle. C’est ainsi que la description d’une ville est remplacée par la référence à son modèle s’appuyant sur la métaphore ou la métonymie. Le principe de substitution par un autre objet repose sur le rapport analogique. Et une certaine ironie est perceptible dans le processus de la référence au modèle. La réduction de la description évolue vers l’abstraction ou la condensation. Ce procédé permet aussi d’échapper au cliché des voyages antérieurs.

Le voyageur nervalien brûle parfois les étapes en se contentant d’une esquisse stéréotypée. Ainsi il passe de manière cavalière une ville de moindre importance, en faisant une petite remarque impersonnelle. Ce genre de présentation ressemble à bien des égards au guide de voyage et, en l’absence d’observation subjective du voyageur, ne donne rien d’original. Ainsi en va-t-il des étapes en Suisse. Nerval y consacre un seul chapitre intitulé « Paysages suisses », dans lequel il ne donne aucune description digne de Genève, Lausanne, Berne et Zurich. C’est pour ainsi dire une manière d’éviter la redite de discours antérieurs :

> Pardonne-moi de traverser si vite et de si mal décrire des lieux d’une telle importance ; mais la Suisse doit t’être si connue d’avance ainsi qu’à moi, par tous les paysages et par toutes les impressions de voyage possibles, que nous n’avons nul besoin de nous déranger de la route pour voir les curiosités. (II : 186)

De même, le voyageur nervalien passe rapidement Constance, sous prétexte de ne pas gâter davantage cette ville dans son imagination, et se contente de citer la salle du

concile, la cathédrale, la place de Jean Huss, sans les visiter. C'est qu'il s'agit de dissimuler le grand décalage entre le monde préalablement rêvé et le monde réellement découvert. Nerval introduit le récit sommaire par le biais d'une description réductrice ou abstraite dépourvue du regard subjectif du voyageur, si bien qu'il minimise la redite et le cliché.

4) Mythe oriental

La description de l'Orient nervalienne constitue une forme de désymbolisation et de démytification, alors que la plupart des orientalistes représentent l'Orient idéalisé selon le point de vue des occidentaux dominants. Cependant, Nerval n'évite pas toujours les stéréotypes dans le *Voyage en Orient* : les fêtes, les cérémonies civiles et religieuses, *Mille et Une Nuits*, les ruines. Nerval a une vision critique de l'Orient contemporain. Préalablement conçu avant le voyage, l'Orient antique rêvé se mêle à l'Orient moderne, réel, directement perçu. L'Orient rêvé apparaît sous forme de « contes légendaires » empruntés à des ouvrages orientalistes, tels que ceux de Montagu, de de Sacy, de d'Herbelot, de Volney, etc.

La déception n'épargne pas le voyageur nervalien face aux ruines, aux monuments dégradés et à la pauvreté des habitants. Regardant la maison de Mansour, ancien mamelouk de l'armée française, le narrateur y voit une Égypte contemporaine en pleine décadence : "J'eus le coeur serré en songeant que la plus grande partie de la population du Caire habitait ainsi des maisons que les rats avaient abandonées déjà comme peu sûres" (II : 360). Nerval n'oublie pas de faire allusion à l'Occident contemporain par comparaison à l'Orient dégradé. Ainsi, le cheikh Abou-Khaled, compagnon à la sortie de l'île de Roddah, déplore la situation du poète au Caire : "Aujourd'hui nous sommes seulement des bouches inutiles. À quoi servirait la poésie, sinon pour amuser le bas peuple dans les carrefours ?" (II : 361)

Le voyageur nervalien participe volotairement à la vie populaire, au contraire de ses fameux prédécesseurs Chateaubriand et Lamartine, passés en tant que chevaliers-aristocrates sans contact véritable avec les Orientaux ordinaires. Le voyageur nervalien s'installe dans une maison du quartier cophte, s'égare à dessein dans les rues du Caire, se mêle à la foule, s'habille à la orientale, bref il tente de s'initier à la vie locale.

En ce qui concerne le mythe oriental, citons longuement Edward Saïd, auteur de *L'Orientalisme* :

> Bref, comme forme de savoir en cours de développement, l'orientalisme a principalement recours, pour se nourrir, à des citations d'érudits précédents. [...] D'une manière assez strict, donc les orientalistes qui ont suivi Silvestre de Sacy et Lane ont réécrit Silvestre de Sacy et Lane ; après Châteaubriand, des pèlerins l'ont réécrit. De ces réécritures complexes, les réalités de l'Orient moderne sont systématiquement exclues, tout spécialement lorsque des pèlerins de talent comme Nerval et Flaubert préfèrent les descriptions de Lane à ce que leurs yeux et leur intelligence leur font voir immédiatement.
>
> Dans le système de connaissances sur l'Orient, celui-ci est moins un lieu au sens géographique qu'un topos, un ensemble de références, un amas de caractéristiques qui semble avoir son origine dans une citation ou un fragment de texte, ou un passage de l'oeuvre de quelqu'un sur l'Orient, ou quelque morceau d'imagination plus ancien, ou un amalgame de tout cela. (...) Chez Lamartine, Nerval et Flaubert, l'Orient est une représentation de matériel cannonique, guidée par une volonté esthétique et agissante capable d'éveiller l'intérêt chez le lecteur[439].

Edward Saïd remarque justement que la représentation de l'Orient idéalisé par les voyageurs français du XIX^e^ siècle, est marquée par la répétition du discours orientaliste antérieur. Ce genre de redite fixe l'image d'un Orient passif, féminisé, immobile, fabuleux et mystique. Avant toute chose, l'Orient antique prédomine dans les récits, selon le procédé de la réécriture des voyages précédents. Si la plupart des récits de voyage français s'appuient sur des ouvrages d'orientalistes, les écrivains voyageurs du XIX^e^ sicèle apportent des éléments nouveaux. La vision subjective perssonnelle produit un discours nouveau sur l'Orient, qui ne remplace pas le discours traditionnel

[439] Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p. 204.

orientaliste basé sur la description érudite. Ainsi nâit un Orient intériorisé. Par exemple, Chateaubriand, égocentriste occidentale, porte un jugement positif sur les Turcs tout en critiquant leur système politique despotique. Nerval loue la générosité des turcs. Contrairement à ce qu'affirme Edward Saïd, certains voyageurs français dont, Volney et Nerval, entrent en contact avec l'Orient contemporain, tentent de s'intégrer à la vie locale. Chateaubriand, Lamartine, Nerval ont une vision en partie personelle de l'Orient. Nerval rapporte la réalité orientale telle qu'elle est. Par exemple, il n'ignore pas la réalité de la vie de la classe populaire, et montre sa pauvreté en introduisant M. Jean, ancien militaire de l'armée napoléonienne, expatrié au Caire.

Après la publication du *Voyage en Orient* en deux volumes en 1851, le mythe oriental exerce une influence durable dans l'ensemble des textes nervaliens. Force est de constater que les souvenirs d'Orient réapparaissent constamment en filigrane dans les textes postérieurs, sous la forme d'une simple métaphore ou d'un épisode évoquant l'expérience du voyage. Le narrateur autodiégétique exprime parfois sa fierté du voyage accompli en Orient, et chaque fois qu'il se trouve dans une situation grave, il se le rappelle et évite ainsi de perdre son calme.

2. *Lorely* : bricolage de quatre voyages

1) Récit recomposé

Lorely, sous-titrée *Souvenirs d'Allemagne*, est publiée en volume en 1852. Un grand nombre de fragments, d'articles, de lettres de voyage ont été publiés entre 1838 et 1852[440]. *Lorely*, tout comme le *Voyage en Orient*, est aussi "le résultat d'une

[440] Sur la chronologie de ses publicatons détaillée, voir « Bibliographie des publications » établie par Lieven D'Hulst, III : 953-955.

juxtaposition, d'une mise ensemble d'épisodes déjà publiés"[441]. Il ne s'agit toutefois pas d'une simple collection d'avant-textes, car l'assemblage est réalisé tant selon le principe du regroupement géographique et thématique que par coupure et addition.

À première vue, l'ajout notable est la lettre-préface « À Jules Janin ». Nerval ajoute aussi deux nouveaux chapitres qui n'ont pas été publiés antérieurement, dans la troisième partie *Rhin et Flandre* : « I. Le Rhin », « II. De Cologne à Liège ». Il pratique également des coupures dans certains chapitres[442] pour donner une unité à l'ensemble. Dans la section initiale « Du Rhin au Main », il effectue un arrangement du trajet[443] pour rendre le récit linéaire sur le plan de la chronologie et de la succession spatiale. De fait, l'itinéraire du voyage de 1838 est circulaire et en partie répétitif, donc Nerval passe plus d'une fois certaines villes dont Strasbourg et Baden-Baden[444]. Du Rhin au Main, Nerval effectua son voyage réel dans l'ordre suivant : Strasbourg, Baden-Baden, Francfort, Manheim, Heidelberg, Baden-Baden, Strasbourg. En revanche, le trajet de *Lorely* est réorganisé, il reste suspendu et ouvert pour être suivi d'un autre trajet : Strasbourg, Baden-Baden, Francfort, Manheim et Heidelberg.

Qui plus est, la jonction entre deux itinéraires différents, le voyage en Allemagne et le voyage en Flandres, se réalise, au détriment du décalage à la fois temporel et spatial, par un regroupement anachronique et géographique suivant la logique du voyage littéraire.

---

[441] Gabrielle Chamarat, « Préface » d'*Aurélia*, Pocket, 1994, p. 7.

[442] À ce sujet, voir « notes et variantes » établies par Lieven D'Hulste dans l'édition de la Pléiade III. Les parties non retenues dans *Lorely* par rapport aux avant-textes sont suivantes : le début de l'article de *L'Artiste* et *La Presse* dans « IV. La Maison de conversation », voir la variante a de p. 28 (III : 978-979) ; la fin du paragraphe I, et les paragraphes II et III dans l'article de *L'Artiste* dans « II. La Statue de Goethe », voir la variante e de p. 53 (III : 998-1002) ; plusieurs passages de la fin de *La Presse* dans « V. Lohengrin », voir la variante a de p. 65 (III : 1008-1009) ; la fin de l'article de *La Presse* dans « VII. Schiller, Wieland, Le Palais », voir variante d de p. 71 (III :1012-1013).

[443] À propos de cette question, voir la « Notice générale » de Lieven D'Hulst, III : 945.

[444] Selon la chronologie établie par Lieven D'Hulst, Nerval passe au total à quatre reprises Baden pendant le voyage en Allemagne en 1838. Voir Lieven D'Hulst, « Le Voyage allemand de Nerval et Dumas en 1838 », *ENR III*, p. 54.

Deux villes relais, Francfort[445] et Bruxelles[446], relient en creux deux voyages différents. La première raccorde « Du Rhin au Main » et « Souvenirs de Thuringe », alors que la deuxième rattache « Rhin et Flandre » et « Les Fêtes de Hollande ». Nerval transforme quatre comptes-rendus distincts en un voyage unique et continu en même temps qu'excentrique. Le voyageur nervalien annonce parfois à la fin d'une étape la prochaine, de sorte que le trajet semble continu[447]. Au milieu du chapitre sur « Strasbourg », le voyageur nervalien fait voir d'avance le vieux château de Baden par la bouche d'un cicérone. Cologne signale Liège, Liège, Bruxelles. Bruxelles annonce à la fois Anvers et Amsterdam[448], et ainsi de suite.

Lorely est une recomposition de quatre voyages différents faits en l'espace de quatroze années entre 1838 et 1852. « Du Rhin au Main » est une relation du voyage effectué en 1838, « Rhin et Flandre » est lié au séjour en Belgique de 1840. « Souvenirs de Thuringe » sont la relation du voyage en Allemagne effectué d'août à septembre 1850. Enfin, « Les Fêtes de Hollande » sont la relation du voyage fait en Belgique et en Hollande en 1852. En outre, Nerval insère aussi une pièce de théâtre, *Léo Burckart*, parue en 1839, dans la deuxième partie « Scènes de la vie allemande ». L'insertion de *Léo Burckart*, un drame bourgeois mêlé à une tragédie politique, correspond à la mise en scène théâtrale d'un itinéraire préalablement parcouru avec Dumas : Francfort-

[445] Au chapitre « Francfort » Nerval renvoie ainsi à plus tard : "Après un mois de séjour, nous avons quitté Francfort dont j'aurai à reparler plus tard". (III : 37) Au chapitre intitulé « L'Opéra de « Faust » à Francfort», Nerval évoque son séjour d'autrefois : "Nous étions à Francfort-sur-le-Main, où nous avons écrit chacun un drame dans le goût allemand. J'y reviens seul aujourd'hui". (III : 46)

[446] Dumas dit que Bruxelles est "le point central de nos excursions" (cité par Claude Schopp, « Les Excursions de Dumas sur les bords du Rhin (1838) : Restitution chronologique », *ENR III*, p. 61).

[447] L'annonce apparaît régulièrement notamment dans les deux derniers parties *Rhin et Flandre* et *Les Fêtes de Hollande*.

[448] À la fin du chapitre « Retour à Bruxelles », dans le dialogue entamé entre le voyageur et un policier à l'hôtel de ville bruxellois, en réponse à l'interrogation du policier, le voyageur nervalien réplique ainsi : "[…] je n'y vais que pour voir les fêtes données pour l'inauguration de la statue de Rembrandt" (III : 198).

Manheim-Heidelberg. Dans cette perspective, *Léo Bruckart* relève sur le plan spatio-temporel[449] d'un récit analeptique qui renvoie au précédent voyage de l'auteur en 1838. Aussi entretient-il sur le plan thématique une relation analogique avec l'ensemble du voyage d'Allemagne en mettant en scène les mœurs, un conflit politique et le mouvement d'étudiants allemands. Intervient alors un récit en abyme qui réfléchit les souvenirs d'Allemagne.

2) Récit autobiographique

Lorely a l'aspect d'un voyage autobiographique, si l'on écarte *Léo Burckart* ouvrage fictionnel, qui occupe près de la moitié du texte. Nous pouvons repérer nombre d'éléments autobiographiques, pourtant arrangés au profit de la mise en récit.

Dans l'ensemble, *Lorely* conserve la forme de la lettre, comme le *Voyage en Orient* et *Les Faux Saulniers*. Nerval n'adopte pas seulement la forme épistolaire dans l'introduction-réponse[450] « À Jules Janin », mais encore au cours du récit, le narrateur s'adressant parfois au destinataire en le vouvoyant[451]. Le « vous-destinataire » dans les « Souvenirs de Thuringe » désigne explicitement le dédicataire Alexandre Dumas. Au début du chapitre « L'Opéra de « Faust » à Francfort », Nerval s'adresse directement à Dumas : "Je vais avec peine — et plaisir — vous rappeler des idées et des choses qui datent déjà de dix années. Nous étions à Francfort-sur-le-Main, où nous avons écrit chacun un drame dans le goût allemand. J'y reviens seul aujourd'hui" (III : 46). Mais, à part les deux premiers chapitres de la section « Souvenirs de Thuringe », ce « vous » désigne d'une façon générale le « destinataire-lecteur » anonyme. L'auteur passe dans la

[449] Nerval déforme, dans *Léo Bruckart*, le « château de la Wartburg » comme le « château de Wirtzburg ».

[450] Cette préface-réponse joue un rôle de guide à l'interprétation de l'ensemble de l'ouvrage.

[451] *Sensations d'un voyageur enthousiaste* commencent par "Vous comprenez que la première idée du Parisien qui descend de voiture à Strasbourg est de demander à voir le Rhin ; […]". (III : 13) Nous soulignons.

lettre-préface un contrat autobiographique qui peut entraîner l'ensemble du récit dans l'espace autobiographique. *Lorely* renferme deux registres différents sur le plan thématique, d'une part le narrateur autodiégétique raconte des événements vécus, d'autre part, le narrateur-témoin rapporte des choses vues sous la forme d'esquisse d'une ville visitée ou de portrait d'artiste lié à sa ville. Le compte-rendu des choses vues ressemble au reportage journalistique, en particulier dans l'article qui rapporte la fête de Weimar, celle de La Haye et celle d'Amsterdam. Ce procédé est caractérisé non pas par une vision subjective, mais par une observation instantanée des événements sous les yeux.

Nerval désigne explicitement comme "un de nos plus célèbres écrivains touristes" (III : 21) son compagnon de voyage de 1838, Alexandre Dumas[452], avec lequel il effectua une partie du trajet (Francfort, Manheim, Heidelberg, Baden-Baden)[453]. De même, il évoque une rencontre à Strasbourg avec son ami Alphonse Royer, auteur dramatique. Compte tenu de la chronologe biographique, une rencontre avec Hugo à Bruxelles n'est pas sûre[454]. Toutefois, les deux points suivants sont bien connus : l'arrivée trop tard aux fêtes de Weimar[455] pendant le voyage de 1850, et l'arrivée trop

---

[452] De plus, la deuxième section de la première partie, « Souvenirs de Thuringe », est dédiée à Alexandre Dumas.

[453] Nerval précise son voyage commun avec Dumas dans « La Forêt-Noire » : "Mon compagnon était parti par la Belgique et moi par la Suisse ; c'est à Francfort seulement que nous devions nous rencontrer, pour y résider quelque temps et revenir ensemble" (III : 21). Sur l'itinéraire et la chronologie du voyage allemand de Nerval et Dumas en 1838, voir deux articles cités plus haut de Lieven D'Hulst et Claude Schopp.

[454] Là-dessus, voir n. 2 de p. 195 de l'édition de la Pléiade III. (III : 1060)

[455] "N'étant arrivé que le second jour des fêtes, à cause du retard imprévu éprouvé sur le prétendu chemin de fer de Francfort à Cassel, je n'ai pu arriver à la représentation du *Prométhée délivré*"(« IV. Les Fêtes de Weimar. Le « Prométhée » ») (III : 57-58). Nerval écrit, dans les passages non retenus de l'article de *L'Artiste* : "Arrivé trop tard pour voir l'inauguration de la statue, j'ai pu du moins l'admirer et assister aux fêtes des jours suivants" (III : 998-999). Selon la précision de Lieven D'Hulst, "Nerval n'est sans doute pas arrivé à Weimar avant le 31 août 1850 dans la soirée, soit sept jours après la représentation du *Prométhée* de Herder, et trois jours après les fêtes commémoratives de Goethe" (III : 999).

tôt à Amsterdam, avant l'inauguration de la statue de Rembrandt, lors du voyage de 1852. Ainsi, à Weimar, Nerval n'a pu assister à l'inauguration de la statue de Herder le 25 août ni à la représentation du *Prométhée délivré,* le 28 août, un poème dramatique de Herder mis en musique par Liszt, et dirigée par le compositeur lui-même. L'analyse par Nerval du *Prométhée* s'appuie sur la traduction[456] de l'article de Franz Kroll et les « notes » de Liszt. De même, l'inauguration de la statue de Rembrandt eut lieu le 27 mai 1852, une semaine après le départ de Nerval d'Amsterdam, ce qui n'empêche pas le voyageur nervalien de participer à cette fête sur place. Ainsi, le reportage sur la fête pour Rembrandt suppose un arrangement par Nerval de la chronologie de son voyage. Cependant, fidèle au voyage réaliste, Nerval s'appuie aussi sur la traduction du discours prononcé par Scheltema, archiviste de la ville d'Amsterdam[457]. Il est à noter que le « je »-narrateur autodiégétique cède subtilement une partie de son autorité au narrateur-témoin, lorsque Nerval fait un reportage fondé sur l'expérience indirecte, c'est-à-dire des « notes », des « traductions », des « intertextes », etc.

La première section des « Sensations d'un voyageur enthousiaste », intitulée « Du Rhin au Main », est divisée en huit chapitres. Cette section recouvre le voyage d'août à septembre 1838, dont l'objectif est la recherche de documents sur l'assassinat de Kotzebue par Karl Sand, dont Nerval a besoin pour écrire *Léo Burckart.* « Du Rhin au Main » est le récit le plus autobiographique de *Lorely*. En revanche, « Souvenirs de Thuringe », récit du voyage en Allemagne en 1850, *Rhin et Flandre*, relation du voyage de 1840 en Belgique, et *Les Fêtes de Hollande*, compte rendu du voyage de 1852 en Flandre et Hollande, sont similaires à des reportages d'un envoyé spécial, car ils donnenet l'impression d'une saisie sur place, en direct, des fêtes de chaque ville.

---

[456] "Il ne me reste que la ressource de traduire une analyse allemande que j'ai tout lieu de croire exacte". (III : 58)

[457] "On m'avait traduit les discours prononcés par les autorités. M. Scheltema, savant archiviste, s'est occupé beaucoup de rassembler des documents sur la vie de Rembrandt". (III : 214)

L'auteur raconte en deux chapitres, « La Forêt-Noire » et « Les Voyages à pied », sur un ton tragicomique, ses tribulations de Strasbourg à Baden. Nerval y avoue un incident authentique tout à fait personnel lié au manque d'argent :

> J'entame ce chapitre sur un point bien délicat, que nul touriste n'a encore osé toucher, ce me semble, hormis peut-être notre vieux d'Assoucy, le joueur, le bretteur, le goinfre, enfin le plus aventureux compagnon du monde. C'est à savoir le cas plus ou moins rare où un voyageur se trouve manquer d'argent. (III : 20)

Nerval se reporte à un réseau analogique pour raconter "cet épisode trop véridique" (III : 28). D'Assoucy se trouve en tête, se suivent François Villon, George Sand, le prince Pückler-Muskau, Le Cid. En outre, Nerval intercale une lettre "versifiée dans le goût de Louis XIII" (III : 23) qui explique de manière sarcastique sa situation délicate : « À M. Alexandre Dumas, à Francfort (En réponse à sa lettre du *** octobre). Le récit des deux chapitres se développe toutefois sur un registre humoristique, parfois ironique. Les scènes dialoguées entre le voyageur et un compagnon de route d'abord, puis entre le voyageur et l'hôte d'une auberge, se déroulent sur un ton comique malgré la gravité de la situation. Les deux chapitres racontant des mésaventures du voyageur désargenté sont marqués par le registre quelque peu dramatique du narrateur autodiégétique, et par suite, le récit autobiographique se fait sur un mode romanesque et dramatique.

3) Voyage littéraire référentiel, refus de la description

Dans *Lorely*, des quatre opérations intertextuelles : citation, plagiat, allusion et référenc, c'est la dernière qui prédomine. De fréquentes références à un auteur ou à une œuvre permettent de ménager une description détaillée et d'éviter la redite d'un cliché. L'auteur fait souvent référence à Dumas, qui a publié ses *Excursions sur les bords du*

Rhin en 1841[458], et à Hugo, qui a publié en 1842 *Le Rhin*. L'itinéraire des deux voyages se superpose en partie à celui de *Lorely*. La référence à Dumas apparaît notamment par des allusions à ses *impressions* de voyage[459]. Toutefois, les références nervaliennes sont toujours liées aux mémoires littéraires, qu'ils soient de lui-même ou d'autrui. Prenons un cas doublement référentiel qui se trouve dans le chapitre « Strasbourg »[460] :

> Alors on traverse la moitié de la ville, et l'on s'aperçoit à peine que son pavé de cailloux est plus rude et plus raboteux encore que l'inégal pavé du Mans, qui cahotait si durement la charrette du *Roman comique*. (III : 13)

D'abord, "l'inégal pavé du Mans, qui cahotait si durement la charrette du *Roman comique*" renvoie immédiatement au *Roman de comique* de Scarron. Et nous retrouvons dans « À Alexandre Dumas », sous forme de citation du *Roman tragique*, "La lourde charrette qui nous cahotait jadis sur l'inégal pavé du Mans, […]" (III : 451). L'écriture du voyage nervalienne, fondée sur les souvenirs ou des impressions, s'incorpore ainsi au travail littéraire.

Nerval ouvre le chapitre « Retour à Bruxelles » en se référant à Hoffmann ; de même « Het Rembrandt-feest », le dernier chapitre de *Lorely*, s'ouvre sur une référence à

---

[458] Sur le sujet de l'imbroglio de la publication du récit de voyage en feuilleton concernant le voyage commun fait en 1838 entre Nerval et Dumas, voir III : 944. Quoi qu'il en soit, la publication nervalienne devance celle de Duams qui empruntera, dans le chapitre « Baden-Baden » de ses *Excursions*, aux deux articles de Nerval « Lettre de voyage. Bade » et « Lichtenthal » respectivement publiés les 26 octobre et 31 octobre 1838 dans *Le Messager*. Par contre, l'avant-texte dumasien, rassemblé dans *Excursions*, a paru pour la première fois sous forme d'extraits en 1840 dans *Le Siècle*.

[459] À titre d'exemple, Nerval se refère à Dumas en rapportant un incident lié à un manque d'argent : "En général, les *impressions* les plus déshaillées se taisent à cet endroit ; ces livres véridiques ressemblent aux romans de chervalerie, qui n'oseraient nous apprendre quel a été tel jour le gîte et le souper de leur héros, et si le linge du chevalier n'avait pas besoin de temps en temps d'être rafraîchi dans la rivière". (III : 20)

[460] La première parution dans *Le Messager* date du 2 octobre 1838 sous le titre « Variété / La ville de Strasbourg. / À M. B*******.» En revanche, *Le Roman tragique*, publié dans *L'Artiste* le 10 mars 1844, entre dans « À Alexandre Dumas » la lettre-préface des *Filles du Feu* en 1854.

Érasme. Dans la première référence, Nerval évoque “un promeneur solitaire qui avait coutume de rentrer dans la ville à l’heure du soir où la masse des habitants en sortait pour se répandre dans la campagne, dans les brasseries et dans les bals *parés* ou *négligés* que l’étiquette allemande distingue si nettement” (III : 194). Ici, le voyageur nervalien se compare avec “ce promeneur bizarre” (III : 194) qui se dirige tout seul vers Bruxelles tandis que des voyageurs belges partent pour Paris. Le “promeneur solitaire” suggère un personnage dans un conte « Le Chevalier Gluck » de Hoffmann (*Contes. Fantaisies à la manière de Callot. Tirées du Journal d’un voyageur enthousiaste 1808-1815*). En revanche, Nerval ouvre le dernier chapitre de *Lorely* sur un ton de prière :

> Ô Érasme ! — dont je porte humblement le nom traduit du grec, — inspire-moi les termes choisis et nécessaires pour rendre l’impression que m’a causée Amsterdam au retour. Les lumières étincelaient comme les étoiles dorées dont parlent les ballades allemandes. Toi qui as fait l’éloge de la folie, tu comprendras le ravissement que j’ai éprouvé en voyant toute la ville en fête à la veille de l’érection officielle de la statue de Rembrandt. […] J’ai trouvé […] une femme qui représentait très sincèrement l’image de la Folie dont Holbein a orné tes pages savantes. (III : 212) (Nous soulignons.)

Au premier degré, Nerval invoque explicitement Desiderius Erasmus, nom latinisé du fameux philosophe hollandais, qu’il tient pour un des modèles des *Illuminés*, en vue de transmettre au lecteur une impression éblouissante de la fête en commémoration de Rembrandt. Au second degré, il fait une allusion à la *Lénore* de Bürger traduite par lui-même : la référence implicite aux “étoiles dorées dont parlent les ballades allemandes” renvoie vaguement à “Jusqu’à l’heure où les étoiles dorées glissent sur la voûte des cieux” (III : 1067). Au troisième degré, il rappelle de nouveau l’auteur de *L’Élogie de la folie* en soulignant l’atmosphère effervescente de la fête. S’ensuit immédiatement la référence à Hans Holbein le Jeune qui a fait les illustrations d’un exemplaire de *L’Élogie de la folie*. Nous nous trouvons dans un laboratoire où par des opérations intertextuelles s’installent des mémoires littéraires et picturales.

Parfois, le refus de la description conduit à substituer à celle-ci la référence. Ce rejet apparaît à plusieurs reprises dans le chapitre « Strasbourg ». Nerval, au lieu de décrire, met l'accent sur sa volonté d'éviter la répétition de discours antérieurs.

> Je fais ici une tournée de flâneur et non des descriptions régulières. (III : 15) / Je me refuse donc à toute description de la cathédrale : chacun en connaît les gravures, et quant à moi, jamais un monument dont j'ai vu la gravure ne me surprend à voir ; mais ce que la gravure ne peut rendre, c'est la couleur étrange de cet édifice, bâti de cette pierre rouge et dure dont sont faites les plus belles maisons de l'Alsace. (III : 16) / Je ne vous dirai ni l'âge ni la taille de cette église, que vous trouverez dans tous les itinéraires possibles ; […] (III : 16) / Mais j'ai promis de ne point décrire, et je vais me replonger en liberté dans les rues tortueuses de la ville. (III : 17)

Nerval tente d'esquiver le poncif du discours du voyageur ou du guide de voyage, soit en associant le refus à la référence, soit en apportant quelques éléments de nouveaux. Ainsi, le refus de la description aboutit chez Nerval à une autre manière de décrire ou à trouver une autre façon de rejeter le voyage traditionnel fondé essentiellement sur la description, la chronologie géographique. Par conséquent, le refus de la description et le recours à de fréquentes références conduisent le mouvement narratif à l'ellipse et au sommaire.

Nerval omet à dessein la description de la ville de Manheim de nuit, sous prétexte de ne pas la doubler en se reportant à "une *impression* assez complète" (III : 38) donnée par son "illustre compagnon de voyage" (III : 38). De même, au lieu de décrire les églises de Liège, il se borne à renvoyer aux *impressions* de Daumas. Dans un certain sens, c'est pour Nerval une manière de rejeter le procédé de Dumas écrivain-touriste-historien dramatique. En revanche, dans le chapitre sur Francfort, Nerval fait référence explicitement au *Rhin* de Hugo[461], afin d'éviter apparemment la redite : "Victor Hugo a tracé une peinture impérissable de cette ville si animée et si brillante. Je me garderai d'essayer le croquis en regard du tableau" (III : 53-54). Ainsi, les souvenirs de voyage

[461] Il s'agit de « la lettre vingt-quatrième » — Francfort-sur-le-Mein.

nervaliens sont surtout caractérisés par les réminiscences littéraires, ils sont plus référentiels que personnels. En plus de l'économie narrative due au refus de la description, apparaît la quête d'un nouveau récit de voyage et des tentatives d'innovation en matière de techniques narratives.

Nerval introduit l'ordre anacrhonique du récit dans l'écriture du voyage. Selon la chronologie, le narrateur de *Lorely* énonce tardivement le but de son voyage, comme dans le *Voyage en Orient* et les *Nuits d'octobre* : "Mais je ne vous ai pas encore dit le but de mon voyage. — Je vais voir à Weimar les fêtes qui célèbrent après cent ans l'anniversaire de la naissance de Herder, l'ami de Goethe" (III : 53). C'est un procédé habituel chez Nerval : il s'agit de l'*annonce rétrospective* ou *prolepse analeptique*[462], telle l'introduction d'un personnage presque nouveau, d'un *faux inconnu*[463]. Alors que le récit de voyage est en principe consécutif sur le plan temporel, et successif sur le plan spatial, Nerval pratique, en racontant des souvenirs de voyage, la déformation temporelle et la transformation géographique de son itinéraire.

La présentation de la kermesse à La Haye est décrit selon la « vision avec » au fur et à mesure que le narrateur s'approche de sa destination[464]. Un événement inconnue se

---

[462] Voir Gérard Genette, *Figures III*, p. 118.

[463] Umberto Eco définit dans *Lector in fabula* (Grasset, 1985, p. 203) le *topos du faux inconnu* comme "en début de chapitre on nous présente un personnage très mystérieux et on nous révèle ensuite (surprise en général cousue de fil blanc) qu'il s'agissait d'un *x* déjà abondamment identifié et nommé dans les chapitres précédents".

[464] "La nuit était venue, j'ai suivi une rue très belle, voyant peu à peu étinceler le gaz des boutiques et de plus en plus s'augmenter la splendeur des étalages, jusqu'à la place du Marché. Arrivé là, je ne sais quelle animation extraordinaire, quels sons lointains de violons et de trompettes, entremêlés de coups de grosse caisse, me révélèrent l'existence d'un divertissement public. Une petite rue très propre, mais toute bordée de fruitiers, de marchands de tabac, de merciers et de pâtissiers, me conduisit sur la droite à une grande place plus silencieuse, entourée d'hôtels et de cafés. — Plus loin, il n'y avait pas à en douter, des théâtres en plein vent, illuminés de lampions et décorés d'affiches monstrueuses, trahissaient les plaisirs d'une fête foraine. J'entrai dans un café pour prendre des informations, puis, à travers le ramage néerlandais du garçon, je finis par comprendre que j'arrivais en pleine kermesse : — la kermesse de La Haye, qui n'a lieu qu'une fois par an !" (III : 203-204)

découvre peu à peu avec le déplacement du narrateur. Ce point de vue du narrateur-témoin apporte une tonalité romanesque au récit de voyage. Dans une autre perspective, *Lorely* est un voyage perpendiculaire caractérisé par la montée comme dans *Le Rhin* de Hugo ou « Le Purgatoire » de *La Divine Comédie* de Dante. Le voyageur nervalien présente une ville dont le panorama se donne à voir d'en-haut[465], d'un endroit qui la domine. Ainsi, sur la dernière plate-forme du clocher de la cathédrale de Strasbourg, il se réjouit d'un panorama à la ronde avant de regarder la ville même, "[…] ; d'un côté les Vosges, de l'autre les montagnes de la Forêt-Noire, les unes et les autres boisées de chênes et de pins ; le Rhin dans un cours de vingt lieues, les premières masses touffues de la forêt des Ardennes, et puis un damier de plaines les plus vertes et les plus fraîches du monde, […]" (III : 16). Cette persepective panoramique sert aussi à annoncer d'une manière implicite les prochaines étapes parmi lesquelles la Forêt-Noire et le Rhin.

Parfois, un micro-récit se trouve à la place d'une description traditionnelle. Une légende ou une anecdote est insérée au cours du voyage. Le voyageur nervalien raconte l'histoire d'un peintre classique enthousiaste de Rubens et obsédé par la restauration. Ce récit inséré pallie à l'absence, dans la cathédrale d'Anvers, de deux Rubens qui sont en cours de restauration.

En résumé, Nerval s'efforce d'employer diverses techniques narratives dérivées du récit romanesque, si bien que *Lorely* est profondément un voyage littéraire.

4) Voyage artistique : voyageur fantaisiste

Lorely, sur le plan thématique, est centré sur des personnalités qui représentent leur ville. C'est un voyage à la fois littéraire et artistique[466] ponctué de portraits d'écrivains et d'artistes : Goethe, Herder, Rubens, Rembrandt, etc. L'écriture du voyage dans

[465] La présentation d'en-haut se trouve encore à Liège par la montée à la citadelle et à Bruxelles par « une vaste trouée » (III : 186) dans la rue Royale.

[466] Nerval qaulifie son voyage à Weimar d'« un voyage artistique » ou d'« une sorte de pèlerinage ». Voir III : 968.

Lorely ne s'appuie pas seulement sur des réminiscences littéraires, mais aussi sur des souvenirs de voyages antérieurs.

Nerval désigne, de manière quelque peu ironique, Dumas comme "un fidèle voyageur et un fidèle historien" (III : 41). Notons la répétition de l'adjectif *fidèle* qui implique une nuance en les deux occurrences. En revanche, le voyageur nervalien se reconnaît comme un voyageur fantaisiste bien plus à l'affût de l'événement inattendu ou de la découverte imprévue qu'intéressé par quelque fait pseudo-historique susceptible d'être transformé en intrgue dramatique. Ainsi, le voyageur nervalien est un voyageur excentrique qui s'abandonne au hasard dans l'espoir de rencontrer quelque chose d'exceptionnel, hors du cadre du guide de voyage. Il traverse "les villes en *flâneur* plutôt qu'en touriste, content de respirer l'air d'un lieu étranger", de se mêler à la foule, "de hanter ses bals, ses tavernes et ses théâtres, et de rencontrer *par hasard* quelque église, quelque fontaine, quelque statue […] et qui souvent manque en effet sur le livret du voyageur"[467] (III : 38).

Lorely se développe sous le signe de personnages célèbres : "Manheim est lié à l'assassinat de Kozebue et à la condamnation de Karl Sand, pareillement, Strasbourg est rattaché à Gutenberg, Mayence à Faust, et Francfort évoque Goethe, de même, Weimar, ainsi que Herder"[468]. De même, Érasme représente Rotterdam, Pierre le Grand Saardam, Laurent Coster Haarlem. Un artiste incarne éminemment une ville par rapport métonymique. Anvers est ville de Rubens, Amsterdam, ville de Rembrandt. Par contre, Goethe s'attache à la fois à Francfort, sa ville natale, et à Weimar, la ville où il a longtemps vécu. Parfois un genre de spectacle ou un monument représente une ville : Bruxelles, comme Manheim et La Haye, est marquée par le théâtre. Chaque ville a une

[467] La mise en italique est de nous.

[468] Corinne Bayle, *Gérard de Nerval, l'inconsolé,* Aden, 2008, p. 308.

statue d'une personnalité représentantative : Goethe à Francfort, Herder à Weimar, Rubens à Anvers, Erasme à Rotterdam, Laurent Coster à Harlem, Rembrandt à Amsterdam. Ainsi, une ville se réduit à une personne célèbre, et l'Allemagne a trois peut-être : elle est "la terre de Goethe et de Schiller, le pays d'Hoffmann" (III : 14). L'artiste-inventeur est aussi représenté doublement par la légende de Faust et le mythe de Prométhée, mais ces derniers ne prennent sens que dans une œuvre transposée au théâtre ou à l'opéra.

En outre, le voyage nervalien se déroule à la recherche d'un spectacle, d'une représentation théâtrale, d'un bal, d'une fête foraine ou d'une *kermesse*. Le voyageur nervalien ne dit-il pas à Cologne ? : "J'ai un bonheur singulier pour me trouver dans les pays au moment des fêtes" (III : 180). Ainsi le voyage dans *Lorely* est double : c'est un pèlerinage à la recherche de figures littéraires et artistiques, et une tournée des fêtes populaires locales. La description de l'itinéraire, des paysages, des villes, des mœurs se réduit au repérage géographique par étape ou à une simple esquisse des monuments visités. Par conséquent, le tableau complet que donne le voyage traditionnel — itinéraire, paysage, monument, mœurs…— est transposé dans *Lorely*, au moyen des mouvements narratifs du sommaire et d'elllipse[469], en un petit tableau esquissé ou un protrait-croquis. Nerval présente une ville dans l'optique du spectacle. Par exemple, Manheim est une ville-théâtre tout comme Vienne. Chaque ville a son spectacle, son théâtre ou sa fête. Parallèlement au portrait d'une personnalité, la présentation d'une ville s'effectue en majeure partie à travers les fêtes poupulaires, les spectalces et les arts. Notons que le « voyageur enthousiaste » ne manque aucun bal populaire dans les villes qu'il visite.

[469] Le refus de la description appelle le sommaire et l'ellipse. Considérons une brève remarque sur le musée de Bruxelles : "Le musée s'est bien appauvri par la restitution des tableaux du prince d'Orange. Il offre encore quelques Rubens, quelques Van Dyck et un Jordaens célèbre. Tout cela a été décrit bien des fois" (III : 189).

Dans les clichés, Nerval tente de découvrir un côté nouveau. À Liège ville labyrintique, le voyageur nervalien cherche à découvrir les endroits exceptionnels : “Dans toute la ville, les trois centres importants sont l’hôtel de ville, la cathédrale et le théâtre. Chacun de ces quartiers a, d’ordinaire, une physionomie spéciale ; mais dans les villes anciennes, il faut chercher d’abord la quartier où se tiennennt les halles ; là est le noyau, l’alluvion de trois siècles, la population caractéristique” (III : 184). De même, Nerval découvre Weimar, ville labyrinthe, en errant à travers des lieux isolés qu’il trouve charmants et où il se laisse aller à la rêverie. Là encore, il ne manque pas le bal populaire, il visite de manière fantaisiste le quartier populaire à la recherche d’endroits curieux.

Les souvenirs de l’Orient ressurgissent sous forme de métaphore dans *Lorely*. Manheim, comme Mayence, a l’aspect d’une ville orientale. “L’Orient rayonne comme un mirage dans les perspectives ouvertes par les déplacements de l’auteur”[470] dans les textes écrits après le voyage en Orient. L’image orientale apparaît comme ressouvenir involontaire au chapitre intitulé « La Kermesse de la Haye » :

> Il y avait dans cette rue une centaine de maisons, très solidement établies, peintes, vernies et dorées, qui m’ont rappelé l’aspect des plus belles rues de Stamboul pendant les nuits de Ramazan. (III : 205)

Lorely est un récit de voyage singulier à divers points de vue. C’est d’abord le résultat de la recomposition des articles et de feuilletons publiés dans des revues. Portraits-croquis, micro-récits anecdotiques, petits tableaux esquissés se mêlent sans encombre au récit de voyage autobiographique. Tantôt la description, qui joue un rôle primordial dans le récit de voyage classique, est remplacé par l’esquisse ou la référence, tantôt elle se réduit à une simple métaphore par le biais du rapport métonymique. Des

[470] Michel Brix, *Les Déesses absentes*, Klincksieck, 1997, p. 85-86.

cinq types du mouvement narratif[471] le sommaire et l'ellipse[472] dominent. Il faut noter encore qu'un nouveau procédé est appliqué dans cet écriture du voyage, une forme de reportage journalistique s'appuyant sur l'instantané et le témoignage sur place. Cependant, *Lorely* rest un texte achevé qui conserve son unité, à la différence de *La Bohême galante* et *Les Faux Saulniers*, deux textes-matrices qui éclatent en plusieurs morceaux et finissent par se fondent dans un autre ensemble.

[471] Gérard Genette classe cinq types du mouvement narratif : *pause*, *sommaire*, *ellipse*, *scène*, *digression réflexive*. Voir Gérard Genette, *Figures III*, p. 128-144 et *Nouveau discours du récit*, p. 22-25.

[472] Le refus de la description est remplacé par le sommaire et l'ellipse. Considérons une brève remarque sur le musée de Bruxelles : "Le musée s'est bien appauvrie par la restitution des tableaux du prince d'Orange. Il offre encore quelques Rubens, quelques Van Dyck et un Jordaens célèbre. Tout cela a été décrit bien des fois" (III : 189).

Chapitre 2. Voyage excentrique

1. Méta-récit hybride : *Les Faux Saulniers*

1) Récit excentrique et digression

Le titre des *Faux Saulniers* et les intertitres annoncent l'excentricité du récit au niveau de paratextes. Ce qui est paradoxal au niveau paratextuel dans *Les Faux Saulniers*, c'est que, en dépit du titre affiché, Nerval n'effleure qu'une histoire de faux saulniers, tout comme Charles Nodier, dans son *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830), ne raconte pas l'histoire du roi de Bohème et ses châteaux. Le récit de Nerval n'est pas seulement titré *Les Faux Saulniers*, mais aussi sous-titré *Histoire de l'abbé de Bucquoy*. L'histoire des faux sauniers[473] n'apparaît brièvement qu'au début du premier chapitre intitulé « Un cabaret en Bourgogne » de l'« Histoire de Bucquoy »[474]. Par la suite, elle disparaît quasiment de l'horizon du récit sauf un bref rebond au troisième chapitre « Le capitaine Roland », comme ébauche d'un roman[475], mais sans suite. Le titre est donc « une enseigne trompeuse » qui couvre un contenu ne correspondant pas à l'attente du lecteur.

Les Faux Saulniers, sous-titrés l'*Histoire de l'abbé de Bucquoy*, sont composés de trois récits principaux indépendants, entre lesquels il n'y a apparemment aucun lien direct sur le plan spatio-temporel. Le récit primaire met en scène un écrivain qui doit écrire un feuilleton sur l'abbé de Bucquoy, personnage excentrique et fugitif du temps de Louis XIV, exclu du pouvoir bien qu'aristocrate. Il expose surtout plusieurs facettes de l'atelier de feuilletonniste, de la préparation du feuilleton aux contraintes du genre et

---

[473] Avant d'entamer l'« Histoire de Bucquoy », Nerval présente préalablement le sens historique de « faux saulniers » sous la rubrique « Réflexions ».

[474] L'« Histoire de Bucquoy » est divisée en sept chapitres.

[475] "Quel beau roman cependant on eût pu faire avec ces données ! L'abbé de Bucquoy et le capitaine sont des rôles de première force". (II : 138-139)

à la censure officielle, en passant par la recherche de matériaux et les techniques narratives. Le récit primaire propose essentiellement un métadiscours sur l'écriture fictionnelle, à travers la mise scène d'un écrivain qui écrit un feuilleton. L'« Histoire d'Angélique » est intercalée au sein du récit primaire et remplace l'« Histoire de Bucquoy », histoire officielle, annoncé par le titre au début du feuilleton dans *Le National*. Enfin, l'« Histoire de Bucquoy » occupe la dernière partie des *Faux Saulniers*, constamment reportée sous prétexte de ne pas retrouver le livre indispensable à sa rédaction. De surcroît, le livre racontant l'« Histoire de Bucquoy » n'est pas seulement l'objet de quête du feuilletoniste, mais le sujet même du feuilleton. En dépit de cela, l'« Histoire de Bucquoy » occupe à peine un tiers des *Faux Saulniers*, de sorte que le récit préliminaire y tient une plus grande place que l'histoire officielle du feuilleton.

Le récit primaire est un récit de voyage du narrateur qui ressemble beaucoup à son auteur Gérard de Nerval[476]. Sous prétexte de recherche d'un livre indispensable à l'écriture d'un feuilleton, le narrateur parcourt Paris et ses environs. Ne pouvant retrouver l'« Histoire de l'abbé de Bucquoy », il raconte d'abord ses pérégrinations à la recherche du livre en question, puis l'« Histoire d'Angélique ». En même temps, il remet sans cesse "à plus tard" l'« Histoire de Bucquoy », véritable sujet du feuilleton annoncé au lecteur. En outre, le narrateur intercale au milieu de son compte rendu de voyage une foule de micro-récits épisodiques, qui n'ont en apparence aucun lien avec son récit principal.

Une des difficultés les plus épineuses dans la lecture de ce texte résulte du bricolage ingénieux de différents intertextes hétéroclites et du mélange de plusieurs genres (récit de voyage, lettre, confession, portrait, conte, fable, vers, dialogue...). Il est avant tout

[476] Jacques Bony considère *Les Faux Saulniers* comme le point de départ de l'écriture autobiographique chez Nerval. Voir sa « Notice » des *Faux Saulniers* de la nouvelle Pléiade, III : 1325-1326.

frappant que le texte soit largement constitué de multiples intertextes, dont la *Confession* d'Angélique pour l'« Histoire d'Angélique » et l'*Inquisition française* de Constantin de Renneville pour « l'Histoire de Bucquoy ». Le mouvement du récit ne cesse de s'interrompre et repartir, du fait de fréquentes digressions. Ainsi, le récit des *Faux Saulniers* prend une forme atypique, à tel point qu'il est difficile de le classer dans une certaine catégorie bien détérminé[477]. Il est composé d'un récit de voyage du narrateur et de deux récits biographiques, l'« Histoire d'Angélique » et l'« Histoire de Bucquoy ».

Le récit de voyage du narrateur est une lettre au directeur du *National*, dans lequel son feuilleton va être publié ; elle contient des fragments autobiographiques qui retracent notamment son enfance dans le Valois. Excepté deux récits biographiques indépendants, nombre de micro-récits épisodiques s'installent sans contrainte au sein du récit de voyage sous le titre de fable, conte, anecdote et légende. L'hétérogénéité du récit tient aussi à la multiplicité des voix[478], aux nombreux personnages appartenant aux différentes époques. On entend les diverses voix qui se distinguent l'une de l'autre : voix du narrateur primaire, du lecteur, de Sylvain, d'Angélique, du bibliothéquaire, du libraire, de l'abbé de Bucquoy, de Renneville, etc. De surcroît, des vers (chansons populaires), un projet de drame (« La mort de Rousseau ») et des dialogues sont greffés sur la prose. Le texte est régulièrement jalonné par le discours *auctorial*[479] sous forme de digressions, commentaires, réflexions, observations. C'est un véritable creuset de récits où de nombreuses formes peuvent se mélanger et se conserver néanmoins en un

[477] À cet égard, le *Voyage de Chapelle et Bachaumont* (1663), mérite d'être mentionné s'agissant de la forme hybride, car il est écrit sous la forme épistolaire, la prose et le vers sont mélangés, de même que *Les Faux Saulniers*.

[478] Sur ce sujet, voir Gabrielle Malandain, « chapitre 2 : Les espaces de l'histoire moderne et les ailleurs de son théâtre », *Nerval ou l'incendie du théâtre* ; Ross Chambers, « chapitre IV : Écriture oppositonnelle, identité dialogique », *Mélancolie et opposition*.

[479] Le discours *auctorial* désigne "la présence de l'auteur (réel ou fictif) et l'*autorité* souvraine de cette présence dans son oeuvre". Gérard Genette, *Figures III*, p. 264.

ensemble disparate et indépendant. Ainsi, Nerval parvient à inventer une forme tout à fait nouvelle, sans précédent, par un bricolage vertigineux de plusieurs formes hétérogènes. Ce texte hétéroclite offre de multiples lectures. Autant de thèmes abordés, autant de formes adoptées. Les premières concernent : la censure, la bibliothèque, la librairie, l'imprimerie, la bibliophilie, l'édition, l'autorité arbitraire, le genre littéraire, la chanson populaire, la prison, etc. ; les secondes : la lettre, le journal, le conte, la chanson, le dialogue, le commentaire, la réflexion, l'exposé, etc.

Récit excentrique[480], *Les Faux Saulniers* dérivent de manière immédiate des récits parodiques antérieurs, qui remontent à l'*Histoire du roi de Bohème* de Nodier, à *Jacques le Fatatliste* de Diderot, à *Tristram Shandy* de Sterne, et ainsi de suite. Daniel Sangsue définit le caractère excentrique ce qui est "hors de toutes les règles de la composition et du style"[481]. Le récit excentrique se caractérise par le refus des règles de l'écriture romanesque, la narration s'y développe en zigzag, et non pas en ligne droite. Anti-romanesque, il se compose principalement de digressions, notamment sous forme d'un récit enchâssé et d'un métadiscours auctorial.

La digression s'affiche par des marques spécifiques comme les parenthèses, la présentation explicite par des expressions courantes, soit par un tiers soit par l'autonomination[482], par conséquent, "[…] son repérage n'est pas affaire de subtilité, mais d'évidence et de même d'un excès d'évidence"[483]. Elle se démarque encore du discours auctorial. Aude Déruelle la définit "comme une *séquence* textuelle programmant un *effet de longueur* à la lecture, signalée par la présence d'un *métadiscours* (plus ou moins développé) jouant le rôle d'une *cheville démarcative* qui

[480] Nous empruntons les idées concernant le récit excentrique sur *Les Faux Saulniers* au *Récit excentrique* de Daniel Sangue.

[481] Daniel Sangsue, *Le Rrécit excentrique*, José Corti, p. 41.

[482] Voir Aude Déruelle, *Balzac et la digression*, Christian Pirot, 2004, p. 12.

[483] Randa Sabry, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, EHESS, 1992, p. 191.

souligne l'*écart* par rapport à la trame narrative"[484]. D'abord, la digression casse la linéarité de la narration, ce qui permet de mettre en relief, et en même temps de remettre en question, certains sujets évoqués dans le récit primaire. Ainsi, elle prend le contre-pied des rhétoriques propres à l'art romanesque à l'appui de ses effets d'écart et de longueur, voire parvient à revendiquer la liberté contre les contraintes du genre romanesque. Sur le plan des techniques narratives, la digression est liée à la modernité du récit par ses caractères discontinus, hétérogènes et fragmentaires.

L'intervention du narrateur est similaire à la parabase[485] dans le théâtre classique, c'est-à-dire à l'intervention du dramaturge au moyen du choeur ou d'un messager qui fait une annonce ou un commentaire sur le déroulement de la pièce ou le contexte. L'action est interrompue pour laisser place à une réflexion de l'auteur. La parabase est réalisée par les apartés dans le théâtre classique, les apostrophes aux lecteurs dans le roman du XVIII^{e} siècle, la voix off au cinéma. Elle foisonne dans le roman anti-romanesque, tels que dans *Don Quichotte*, *Tristram Shandy*, *Jacques le Fataliste*, etc.

Même en mettant la digression narrative à l'écart de l'enchâssement du récit, l'intervention du narrateur-auteur[486] s'avère régulière dans *Les Faux Saulniers*. Le récit primaire ne progresse pas linéairement au fil des événements, il s'interrompt fréquemment et régulièrement pour laisser place à la digression, à tel point qu'elle envahit le texte, ne laisse au récit personnel du narrateur qu'une petite part, et qu'elle forme donc, d'une certaine façon, le fil conducteur de la narration. Ainsi, la technique narrative est similaire à celle de *Tristram Shandy* de Sterne : "[…] : deux mouvements inverses s'y combinent et s'y réconcilient quand on les croit prêts à se contrarier. Bref, mon ouvrage digresse, mais progresse aussi, et en même temps"[487].

---

[484] Aude Déruelle, *op. cit.*, p. 12.

[485] Voir Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 60.

[486] On appelle cet intervention du narrateur la « voix auctoriale » ou l'« intrusion d'auteur ».

[487] Cité par Randa Sabry, *Stratégies discursives*, EHESS, 1992, p. 97.

Ainsi, le narrateur-auteur des *Faux Saulniers* ne cesse de repousser sa quête sous tel ou tel prétexte. Chaque fois qu'il remet à la suite l'« Histoire de Bucquoy », il prend un prétexte pour la reporter au suivant et propose un récit personnel exposant son travail d'écrivain-feuilletoniste. La digression s'appuie sur les promesses d'un récit annoncé comme dans *Jacques le Fataliste*, où Diderot reporte sans cesse l'histoire d'amour de Jacques tout en la promettant pour bientôt au lecteur. Ainsi, le report du récit annoncé devient un ressort narratif majeur des *Faux Saulniers*, si bien que le récit préliminaire prend de l'ampleur et joue un rôle plus important que le récit annoncé de l'« Histoire de Bucquoy ». Il y a deux catégories de digression : la digression narrative et la digression non narrative (réflexive). La première concerne l'insertion d'un épisode, d'une anecdote, d'un conte, d'une légende, d'une chanson ; et la seconde, celle d'un commentaire, d'une réflexion, d'une observation. La digression donne au récit un effet de discontinuité, de fragmentation, d'hétérogénéité textuelles. Au niveau du discours, elle apporte aussi la plurarité des voix, le récit devient donc polyphonique. Qui plus est, la polyphonie discursive conduit le récit à la dispersion des actes de langage et du sens du récit.

Les intertitres de certains chapitres relèvent explicitement de la digression, qui figure à son tour le mouvement alternatif d'interruption et de reprise. Comme Randa Sabry le remarque, le statut de la digression est en principe celui de l'accessoire : "[…] le contrepoids, la distraction, le retrait ou la saillie, petite œuvre dans l'œuvre, opuscule dans l'opus, la digression ne peut accéder au titre d'essentiel, ni par conséquent s'inscrire au titre de l'œuvre. Intercalaire et partielle, elle s'accomode parfaitement, en revanche, de l'intertitre"[488]. Certains intertitres des *Faux Saulniers* indiquent sans

[488] Randa Sabry, *op. cit.*, p. 199.

équivoque la digression constituée de méta-discours : « Digression obligée »[489], « Autre digression forcée »[490], « Interruption »[491], « Commentaire »[492], « Réflexions »[493] et « Observations »[494]. Nombreux sont les motifs de l'intervention de l'auteur : attirer l'attention du lecteur sur son récit annoncé, détourner la loi prohibitive, revendiquer la liberté de l'écriture, justifier l'introduction d'un récit personnel et répondre au lecteur par un mot.

La digression déroute l'attention du lecteur, qui erre à travers de nombreuses interruptions de la narration et d'incessants reports à plus tard du récit promis au départ. Les faux saulniers, de même que « le *prétendu* abbé de Bucquoy » sont insaisissables et perpétuellement fuyants, portent un nom dont la signification est difficile à fixer : "—

---

[489] Le quatrième feuilleton, dont le premier chapitre s'intitule « Digression obligée », débute par l'intervention du narrateur-auteur en insérant « l'histoire d'un phoque » : "Je crains vraiment de fatiguer l'attention du public avec mes malheureuses pérégrinations à la recherche de l'abbé de Bucquoy. Toutefois, les lecteurs de feuilletons ne doivent plus s'attendre à l'intérêt certain qui résultait naguère des aventures attachantes, dues à la liberté qui nous était laissé de peindre des scènes d'amour." (II : 21-22)

[490] Le cinquième feuilleton commence par un chapitre titré « Autre digression forcée » et le narrateur intervient ainsi en laissant de côté son récit annoncé : "Je suis encore obligé de parler de moi-même et non de l'abbé de Bucquoy." (II : 28)

[491] Le narrateur-auteur introduit « Interruption. — Réponse à M. Auguste Bernard » dans le huitième feuilleton : "Je lis dans *La Presse* une nouvelle attaque bienveillante à laquelle je suis heureux de pouvoir répondre *en passant*, — pour me servir d'un mot de l'auteur". (II : 47)

[492] Le narrateur-auteur insère son commentaire à propos des gendarmes au cours de la narration de l'« Histoire d'Angélique » à la fin du neuvième feuilleton, et le dixième feuilleton débute par son commentaire : "Avant de parler des grandes résolutions d'Angélique de Longueval, je demande la permission de placer encore un mot. Ensuite, je n'interromperai plus que rarement le récit. Puisqu'il nous est défendu de faire du *roman* historique, […] ". (II : 60-61)

[493] « Réflexions » sont insérées au cours de la narration du récit d'Angélique. À l'inverse de sa prétention, le narrateur interrompt encore sa narration de l'« Histoire d'Angélique » au douzième feuilleton et justifie cette fois-ci sa digression : "Malgré les digressions qui sont naturelles à ma façon d'écrire, — je n'abandonne jamais une idée, — et, quoi qu'on puisse penser, l'abbé de Bucquoy finira par se retrouver..." (II : 72)

[494] Dans l'« Histoire de Bucquoy », le narrateur interrompt le récit de l'abbé de Bucquoy au chapitre « III. Le capitaine Roland » et insère une lettre de lecteur, suivie d'une intervention du narrateur intitulée « Observations » pour justifier son feuilleton contre l'amendement Riancey : "L'auteur de ce feuilleton historique, — et véridique autant que possible, croit devoir s'arrêter ici pour réfléchir ". (II : 135)

Les faux saulniers ne pouvaient pas être de vrais *saulniers*. Les mémoires du temps orthographient ainsi leur nom : *fauxçonniers*" (II : 119). Le centre d'intérêt se déplace vers le problème de l'ambiguïté entre le vrai et le faux. Ainsi, Nerval disperse le sens du récit tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme. Une fois fixé, le sens découvert perdrait de son poids ou bien serait immédiatement disséminé. Par suite, la quête doit être toujours recommencée tant par l'auteur que par le lecteur. Les continuelles recherches sur l'abbé de Bucquoy « excentrique et éternellement fugitif », sont une métaphore d'incessantes recherches d'une nouvelle forme ou d'un « livre infaisable » à venir. Le récit n'est pas achevé par l'auteur, mais laissé ouvert à la participation du lecteur.

En revanche, la digression narrative est constituée d'une foule de « micro-récits »[495]. Ainsi, le mouvement du récit excentrique est jalonné d'interruption, de suspens et de reprises, dessinant une ligne courbe. Le récit digresse et progresse au fur et à mesure que le narrateur se déplace à la recherche de l'« Histoire de Bucquoy ».

Dès le premier feuilleton, le narrateur fait une digression dans la lettre « Au Directeur du *National* » à propos des abus de la Bibliothèque nationale et de l'histoire de la bibliothèque d'Alexandrie :

> Pardonnez-moi ces digressions, — et je vous tiendrai au courant du voyage que j'entreprends à la recherche de l'abbé de Bucquoy. — Ce personnage excentrique et éternellement fugitif ne peut échapper toujours à une investigation rigoureuse[496]. (II : 9-10)

Ce paragraphe, situé à la fin du premier feuilleton, ne justifie pas seulement l'intervention de l'auteur par la digression, mais promet aussi le récit des aventures de l'abbé de Bucquoy. On notera encore que le déplacement est contradictoire, à la fois

[495] Le micro-récit apparaît sous le titre d'histoire, fable, épisode, anecdote, etc. Nous en parlerons en détail dans la section de « Micro-récits en abyme ».

[496] La mise en italique est de nous.

centripète et centrifuge, signalé par une investigation qualifiée de « rigoureuse » à propos d'un personnage dit « éternellement fugitif ».

Par ailleurs, l'auteur n'oublie pas d'annoncer la fameuse *suite*, afin de retenir l'attention du lecteur. Nerval termine souvent par les points de suspension pour prolonger l'intérêt du lecteur jusqu'au prochain numéro. Le troisième feuilleton se termine par une suspension après le report de la vente Techener : "Que faire d'ici-là ? — Et encore, à présent, le livre montera peut-être à un prix fabuleux..." (II : 21) De même, le cinquième finit ainsi : "Le soir de la première représentation j'étais inquiet des accessoires qui, — comme la marée de Vatel, — n'arrivaient pas..." (II : 35) Et le sixième : "Je parcours en ce moment le pays où tout cela s'est passé, et vous ne pouvez douter de mon exactitude..." (II : 47) Le mouvement contradictoire consiste dans le fait que l'auteur annonce la suite pour retenir l'intérêt du lecteur, et en même temps disperse l'attention par une digression.

Alors qu'elle est promise au début du feuilleton, l'« Histoire de Bucquoy » est constamment reportée à plus tard. Cependant, le narrateur en fait régulièrement revenir l'annonce, pour que le lecteur ne perde pas de vue. Ainsi, il interrompt le récit de son voyage au Valois pour repêcher l'abbé de Bucquoy disparu de la scène. Il compare la construction de son feuilleton à celle d'une symphonie, dans laquelle le leitmotiv réapparaît à plusieurs reprises. Son voyage au Valois et dans les envrions est justifié par la mise en scène exacte et descriptive des aventures d'Angélique et de l'abbé de Bucquoy. Nerval module ainsi son récit sur le motif principal dans le quinzième feuilleton, qui est une lettre présumée écrite à La Chapelle-en-Serval [497] le 20 novembre :

[497] Comme Jacques Bony l'a remarqué dans la note 1 de la page 93, il s'agit d'un "itinéraire bien étrange pour se rendre de Châalis à Ermenonville, La Chapelle-en-Serval se trouvant 12 km à l'ouest de l'un et de l'autre..." (II : 1352)

> De même qu'il est bon dans une symphonie même pastorale de faire revenir de temps en temps le motif principal, gracieux, tendre ou terrible, pour enfin le faire tonner au finale avec la tempête graduée de tous les instruments, — je crois utile de vous parler encore de l'abbé de Bucquoy, sans m'interrompre dans la course que je fais en ce moment vers le château de ses pères, avec cette intention de mise en scène exact et descriptive sans laquelle ses aventures n'auraient qu'un faible intérêt. (II : 93)

Comme la mise en scène de l'histoire précède son récit, Nerval présente au préalable la biographie de l'abbé de Bucquoy ainsi que celle d'Angélique avant de narrer leurs aventures[498]. L'annonce répétitive de l'« Histoire de Bucquoy » justifie également le report de sa narration *à plus tard*. La possession du livre recherché signifie la fin de l'histoire dans *Angélique*, la première nouvelle des *Filles du Feu* (1854), version contractée des *Faux Saulniers*. Cependant, à la fin d'*Angélique* l'auteur renvoie l'« Histoire de Bucquoy » aux *Illuminés* dans lesquels elle est reprise. Il s'agit d'une digression prolongée qui informe le lecteur de la fin du récit des *Faux Saulniers*, c'est-à-dire de l'accomplissement du feuilleton : elle contient le dernier commentaire de l'auteur :

> L'auteur de ce feuilleton historique ayant terminé son travail, sur une biographie qu'il a cru utile à l'histoire du pays, n'a plus qu'à prier la Bibliothèque nationale de vouloir bien accepter l'*Histoire de l'abbé de Bucquoy*, qui manque à sa collection, ainsi que le volume qui contient la relation des guerres du comte de Bucquoy, son oncle, en Bohême.
> Ce dernier ouvrage a moins de valeur que l'autre, qui ne se recommande, du reste, que par sa rareté. (II : 169)

Le dixhuitième feuilleton, « À M. *le directeur du* National », est une digression en forme de lettre signée du nom de l'auteur Gérard de Nerval. Ce dernier y éclaire par l'analepse paraleptique la suspension de son feuilleton pendant dix jours, du fait qu'il n'a pas retrouvé l'« Histoire de Bucquoy ». En même temps, la vente du livre est à

[498] Nerval résume la vie de l'abbé d'après la biographie Michaud. Voir II : 94.

nouveau reportée du 20 novembre au 30 novembre[499], ce qui signifie que le récit annoncé est encore remis à plus tard.

Le narrateur imite la généalogie du récit parodique du chapitre « Objection » de l'*Histoire du roi de Bohème* de Nodier, dans « Réflexions »[500], situées entre le compte rendu du voyage au Valois et le début de l'« Histoire de Bucquoy » :

> « Et puis... (C'est ainsi que Diderot commençait un conte, me dira-t-on.)
> — Allez toujours !
> — Vous avez imité Diderot lui-même.
> — Qui avait imité Sterne...
> — Lequel avait imité Swift...
> Qui avait imité Rabelais...
> Lequel avait imité Merlin Coccaïe...
> Qui avait imité Pétrone...
> Lequel avait imité Lucien. Et Lucien en avait imité bien d'autres...
> […]
> Mais Ulysse a fini par retrouver Ithaque.
> — Et j'ai retrouvé l'abbé de Bucquoy.
> — Parlez-en.
> — Je ne fais pas autre chose depuis un mois. » (II : 118)

Le narrateur prend appui sur une énumération ostentatoire des auteurs reconnus comme anti-romanesques pour justifier son récit excentrique. Ainsi, l'origine du récit excentrique peut remonter de Diderot, son modèle immédiat, jusqu'à Homère. Le dialogue est explicitement renvoyé à son tour à Diderot. La répétition de la même formule produit ainsi humour et ironie par suite de l'hypertrophie de l'imitation. En

---

[499] C'est la deuxième remise de vente, après la première du 11 novembre au 20 novembre.

[500] Une autre imitation du début de *Jacques le Fataliste* réapparaît sous forme d'une intervention du narrateur au premier chapitre de l'« Histoire de l'abbé de Bucquoy » :

"D'où venait-il ?...

On ne le sait pas trop...

Où allait-il ?... Nous le verrons plus tard..." (II : 122).

La même formule de l'interrogation-réponse suspendue apparaît également lors de la présentation d'Adoniram dans l'« Histoire de la reine du matin », voir II : 672.

effet, Nodier aborde la question du plagiat (ou de la parodie) dans *Questions de littérature légale* (1812), en parlant de la difficulté de remonter à l'origine des plagiats, à partir de son *Histoire du roi de Bohème* qui est le plagiat de *Tristram Shandy* de Sterne, qui est un plagiat de Swift[501], et ainsi de suite. Notons encore que le récit de *Jacques le Fataliste* est marqué par l'excès de dialogue et de digression. Il s'agit ici d'une manière arbitraire du narrateur-auteur pour prouver la légitimité de son récit excentrique par une simple énumération des auteurs excentriques. C'est le brouillage des sources fait pour détourner l'oppression équivoque des autorités. Il faut tomber d'abord dans un cercle vicieux pour en sortir par la suite.

2) Micro-récits en abyme

Le récit primaire entretient sur le plan thématique une relation analogique avec ses récits intercalés dans *Les Faux Saulniers*. Chaque récit inséré réfléchit un thème du récit primaire par la mise en abyme[502]. Ainsi, le récit du narrateur et ses récits insérés se partagent le sujet, même si leurs histoires ne semblent avoir aucun lien immédiat entre elles sur le plan spatio-temporel : la révolte contre l'autorité, l'évasion, l'arrestation arbitraire, la censure, la quête du Livre, etc. À titre d'exemple, l'anecdote de l'arrestation arbitraire d'un archéologue *suspect* annonce, par la mise en abyme, les détentions arbitraires de l'abbé de Bucquoy.

Aux trois récits principaux relevés plus haut dans *Les Faux Saulniers* s'ajoutent nombre de micro-récits (fables, anecdotes, histoires, légendes, chansons…). L'insertion des micro-récits au sein du récit primaire est un procédé très courant, surtout dans le

[501] Voir Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, 2005, p. 52.

[502] "[…] en racontant l'histoire d'un autre récit, le premier (le récit enchâssant) atteint son thème secret et en même temps se réfléchit dans cette image de soi-même ; le récit enchâssé est à la fois l'image de ce grand récit abstrait dont tous les autres sont ne sont que des parties infimes, et aussi du récit enchâssant qui le précède directement". Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Seuils, coll. "Points", 1971, 1978, p. 40.

récit de voyage humoristique[503] marqué par la digression. Les micro-récits insérés forment de manière générale des digressions relativement brèves et mettent en valeur trois récits principaux, en sorte que les interventions du narrateur-auteur extradiégétique se multiplient dans l'univers diégétique. Par suite, le récit primaire s'interrompt régulièrement par l'insertion de micro-récits ; ces digressions narratives se distinguent des digressions non narratives que sont les interventions directes du narrateur auctorial (commentaires, observations et réflexions).

Nerval intercale d'abord un rapport de police de 1709, l'année où l'abbé de Bucquoy s'évade de la Bastille, pour mettre en scène l'« Affaire Le Pileur », drame familial effrayant, qui sert de toile de fonds à l'« Histoire de Bucquoy » mais n'a aucun lien avec l'abbé de Bucquoy. Suit « La sonnette enchantée », récit fantastique, qui raconte une histoire de revenants liés à des bibliothécaires et conservateurs de l'Arsenal, qui supplée la visite, sous prétexte d'un souvenir lié à cette histoire, le narrateur néglige délibérément de se rendre en ce lieu, pour des raisons d'autant moins convaincantes que la bibliothèque possède le livre qu'il cherche. C'est une stratégie inventée par le narrateur pour ne pas retrouver immédiatement l'« Histoire de Bucquoy » et pour prolonger son feuilleton le plus longtemps possible[504].

Puis apparaît l'anecdote du « canari »[505], dans laquelle une vieille dame essaie en vain de vendre à un oiselier un canari avec sa cage. L'anecdote du « phoque parlant » se passe à la foire de Versailles et illustre la passion de cet animal pour sa maîtresse. À travers ce récit, l'auteur cherche la possibilité d'écrire un feuilleton dénué de passion, un élément indispensable au roman. « Les masques d'Arlequin », récit personnel de

---

[503] Sur le voyage humoristique, voir « voyageur humoristique et touriste » de notre thèse.

[504] Par une pure coïncidence la vente de l'*Histoire de l'abbé de Bucquoy* sera également remise à deux reprises du 11 novembre au 20 novembre et finalement au 30 novembre.

[505] Le narrateur n'a pu faire acheter au oiselier le canari d'une dame désargentée, parce qu'il avait déjà dépensé l'argent aux achats de la relation des guerres du comte de Bucquoy, l'oncle de l'abbé de Bucquoy, en Bohème, comme à Francfort il n'avait pu acheter l'*Histoire de l'abbé de Bucquoy* par suite de l'achat précédent de quelques livres.

l'auteur, rapportent des mésaventures liées à la censure et aux accessoires lors de la première représentation de sa pièce de théâtre *Léo Burckart*. La fable de « la découverte de l'imprimerie » est suivie de celle d'« une fable d'un tyran de Sparte, concepteur de typographie » qui essaie d'imprimer le mot Nikh (victoire). « La Mort de Rousseau » est un projet de théâtre en cinq scènes, attribué à Sylvain compagnon de route du narrateur. Et se succèdent encore « deux bibliophiles maniaques », « le bibliophile de février 1848 », « un archéologue suspect » et « un vendeur d'orviétan », précédée par « Le Pouvoir des fables », fable de La Fontaine.

Les récits anecdotiques, intercalés comme digressions, ont pour thème soit le livre – bibliothèque, bibliothécaire, bibliophile, librairie, archive –, soit le pouvoir arbitraire – arrestation, emprisonnement, contrôle d'identité, censure. Les récits relatifs au bibliophile sont les plus présents de nombreux micro-récits anecdotiques, ce qui n'est pas indifférent au sujet du feuilleton qu'est la quête du Livre.

Dans « deux bibliophiles maniaques », un bibliophile désire posséder l'*Anancréon* in-16 d'un ami bibliophile pour compléter sa collection des poètes grecs. Il propose à son ami contre l'*Anancréon* in-16 son "*Voyage de Polyphile* en italien, *édition princeps* des Aldes, avec les gravures de Bellin" (II : 113) et son "*Roman de la Rose*, grandes marges, avec des annotations de Marguerite de Valois" (II : 113). Mais l'ami ne cède le livre à aucun prix, pas même pour une somme importante. Excédé, le premier lui déclare finalement : "— Eh bien ! j'aurai le livre à *ta vente*" (II : 113). Cette anecdote suggère les difficultés que rencontre le feuilletoniste à se procurer l'« Histoire de Bucquoy ». L'auteur, comme le bibliophile ci-dessus, n'obtient finalement le livre qu'il désire qu'en l'achetant lors d'une vente aux enchères, après une longue recherche sans résultat. De surcroît, par suite du report de la vente prévue, son feuilleton sera suspendu dix jours, mais cette suspension est aussi une prolongation, un délai survie de son feuilleton.

Une anecdote se déroulant pendant la Révolution de Février 1848, mettant en scène un bibliophile fou du *Perceforest*, édition unique du XVI[e] siècle, est racontée par un autre bibliophile. Elle rappelle la dernière nouvelle de Charles Nodier, *Franciscus Columna* dont le récit primaire raconte la qûete d'une édition originale d'*Hypnerotomachia Poliphili* par deux bibliophiles maniaques. La fable de la découverte de l'imprimerie ne réfère pas seulement à plusieurs versions de l'invention, mais encore à la création du livre. Tout compte fait, les micro-récits ont pour fonction de mettre en abyme le sujet du récit primaire, puisqu'ils convergent vers le sujet de la création du Livre.

Nerval insère « Le phoque parlant » pour parler de la définition juridique du *feuilleton-roman*. Le roman est défini comme peinture de l'amour par les autorités, et le feuilletonniste doit donc éviter la description de la passion. Le narrateur, en tant que scripteur, fait semblant de rapporter purement et simplement un dialogue entre la directrice d'un cirque forain et une dame versaillaise pour raconter la mort d'un phoque qui était présent l'année dernière. Pour cette raison, il parle d'amour, alors qu'il devrait éviter ce thème :

> Qu'arriverait-il cependant si l'on saisissait ce feuilleton pour avoir parlé un instant de l'amour d'un phoque pour sa maîtresse : heureusement je n'ai fait qu'effleurer le sujet. (II : 26)

On aperçoit un ton ironique de ce genre du discours ambivalent, qui signale, d'un côté, un danger éventuel, de l'autre, un moyen d'y échapper. Il s'agit bien d'une stratégie pour ne pas tomber dans le piége d'une décision arbitraire des autorités et neutraliser l'adversaire. Le narrateur-auteur remet en question le feuilleton en tant que genre, et brouille la distinction entre le feuilleton et d'autres formes littéraires : la critique, le voyage, les études historiques et le feuilleton-roman. La définition juridique du *feuilleton-roman* est défini d'une manière équivoque par les autorités, l'application de la loi sur la presse l'est aussi. Face à la définition ambiguë, le narrateur justifie à son

tour son écriture équivoque par le brouillage des distinctions des genres et du vrai et du faux pour dérouter son adversaire.

Parmi divers micro-récits, la chanson populaire est le récit en abyme par excellence qui résume et représente un sujet du récit primaire. Par exemple, le narrateur arrive à retracer des histoires locales par des vers de l'époque de Louis XIV qui chante la guerre en Hollande[506] et une chanson des "*Moines rouges* qui habitaient primitivement Châalis" (II : 108), liés aux Templiers qui ont été vaincus et brûlés par une entente secrète entre le roi et le pape. La chanson populaire *Le roi Loys* que Sylvain chante représente bien le caractère rebelle d'Angélique. "La fille du duc Loys choisissant Lautrec pour cavalier" (II : 75), se laisse enfermer dans une tour par son père plutôt que de renoncer à son amour. Cette chanson se lie ainsi à l'« Histoire d'Angélique » par le non-conformisme et la résolution d'une jeune fille noble face à l'adversité que subit l'amour. L'un réfléchit l'autre sur le plan thématique, de sorte que *Le Roi Loys* met en abyme l'« Histoire d'Angélique ». De même, celle-ci se fait à son tour un récit-modèle qui reflèterait les autres : "— Je n'aurais voulu peindre qu'une de ces familles provinciales qui forment dans l'unité historique d'une nation une individualité collective curieuse à étudier, comme jetant des reflets de clarté sur les autres" (II : 83).

La chanson chantée, la légende et l'histoire racontées, et les vers récités par Sylvain d'originaire valoise évoquent de manière spéculaire des événements du passé régional. Le déclenchement des souvenirs passe toujours par l'interprétation de la tradition populaire par un personnage solidement enraciné dans sa région d'origine et qui en garde bien la mémoire, comme Sylvain, Sylvie et Célénie.

Le narrateur interrompt régulièrement sa narration pour introduire des micro-récits anecdotiques, – non compris, bien entendu, l'« Histoire d'Angélique » et l'« Histoire de Bucquoy ». À part « La Mort de Rousseau », lue par Sylvain au narrateur, et les anecdotes racontées par Renneville à l'abbé de Bucquoy, le niveau narratif des micro-

[506] "C'était un cavalier / Qui revenait de Flandre..." (II : 108)

récits correspond au récit pseudo-diégétique[507]. Par exemple, « la mort du phoque précédent » (II : 26) est l'histoire d'un phoque mort de chagrin à la suite du mariage de sa dresseuse, racontée par la directrice d'un cirque forain, mais rapportée par le narrateur. Il n'y a ni changement de niveau narratif ni changement de narrateur dans l'enchâssement d'un micro-récit pseudo-diégétique, puisque le narrateur nervalien ne laisse pas, à quelques exceptions près, la parole à d'autres personnages dans *Les Faux Saulniers*.

Les micro-récits sont soit des récits de témoins au narrateur, soit des ouï-dire, soit des récits autobiographiques du narrateur lui-même, si bien qu'ils n'ont pas à première vue de rapport direct avec le récit primaire qui rapporte la recherche de l'« Histoire de Bucquoy » par le narrateur, ni de rapport immédiat entre eux, sinon au niveau du sujet. Malgré cela, les récits enchâssés ont sur le plan thématique un rapport analogique avec le récit primaire, la preuve en est que le thème de quête du Livre est largement dominant. Ainsi se multiplient les anecdotes concernant les bibliothèques, les bibliothécaires, les bibliophiles, l'imprimerie, la vente des livres... La multiplication des micro-récits fait oublier parfois le fil conducteur du récit primaire ; cependant les micro-récits, disséminés autour du récit primaire comme ses satellites, en font ressortir le sujet, comme des épices relèvent le goût d'un met.

3) Écriture oppositionnelle[508]

Ce récit hybride naît paradoxalement de l'impossibilité d'écrire le récit romanesque, ce qui donne à l'auteur de créer un feuilleton original, "cet insaisissable moucheron issu de l'amendement Riancey" (II : 86). Alors que la nouvelle loi sur la presse défendait de

[507] Selon Gérard Genette, le récit pseudo-diégétique est "un récit second en son principe, mais immédiatement ramené au niveau premier et pris en charge, quelle qu'en soit la source, par le héros-narrateur". Gérard Genette, *Figure III*, p. 249.

[508] Nous empruntons le concept du terme « opposition » à Ross Chambers. Voir Ross Chambers, *Mélancolie et opposition*, José Corti, 1987, p. 99-100.

publier un récit romanesque dans un journal, Nerval devrait inventer une formule astucieuse pour faire paraître son feuilleton en contournant l'interdit. Pour ce faire, il prétend en premier lieu choisir le genre historique, et non pas le roman ; puis il lui faut chercher un document authentique sur lequel il doit appuyer son feuilleton. Enfin, à défaut de trouver le livre nécessaire, il n'a d'autre choix que de raconter ses pérégrinations à la recherche de l'« Histoire de Bucquoy », et de narrer à sa place l'« Histoire d'Angélique », basée sur des documents trouvés aux Archives nationales et à la bibliothèque de Compiègne. L'écriture des *Faux Saulniers* est ainsi fondée sur la substitution.

L'impossibilité d'écrire un récit romanesque amène aussi le feuilletoniste à se mettre en scène lui-même et à raconter sa vie privée d'écrivain. Nerval explique ironiquement son procédé métatextuel, expose le métier de feuilletoniste :

> Il nous a semblé curieux néanmoins de démonter la machine que nous n'avons pu donner entière, d'en montrer les ressorts et les rouages — l'anatomie si l'on veut. Quelquefois, on prend plaisir à visiter les coulisses, les foyers et les *trucs* d'un théâtre…Les secrets de la composition d'un roman historique prémédité et devenu impossible viennent d'apparaître à tous les yeux ! (II : 141)

Le but (ou le prétexte) du voyage du narrateur est la recherche de l'« Histoire de Bucquoy », livre qu'il a feuilleté à Francfort, mais qu'il n'a pas acheté, comptant le retrouver à Paris, et qui s'avère introuvable dans les bibliothèques publiques et dans les librairies anciennes. Le livre de sa quête doit être à la fois le sujet et l'objet du feuilleton annoncé au lecteur du *National* : « l'Abbé de Bucquoy ». Mais ce roman-feuilleton doit être absolument *historique*[509], non pas romanesque, pour ne pas tomber sous le coup de

[509] "[…] cette oeuvre met donc en scène sa propre genèse, le travail de l'écrivain à la recherche de détails réels sur un sujet fuyant, un personnage historique sur lequel il ne parvient pas à réunir une documentation satisfaisante." Gisèle Séginger, dans *Les Filles du Feu, Les Chimères, Nerval*, ellipses, 2004, p.43.

l'amendement Riancey[510], qui frappe d'une taxe les roman-feuilletons. Traitant un sujet d'actualité, Nerval aborde les problèmes liés aux contraintes littéraires et politiques : l'interdiction du roman-feuilleton, la propriété littéraire, la censure, le contrôle d'identité, la mauvaise organisation des bibliothèques publiques, les arrestations aribitraires, etc. À titre d'exemple, il met en scène les mésaventures qu'il a connues lors de la première représentation de *Léo Burckart* en 1839, de la censure du manuscrit de sa pièce aux incidents survenus aux accessoires des seize masques destinés à la scène du tribunal secret au quatrième acte. Ce faisant, il actualise notamment les difficultés de la vie d'écrivain et divers composantes du monde dramatique.

Le narrateur, dépeignant la situation précaire de l'écrivain en 1850 sous le régime autoritaire du prince-président Louis-Napoléon, avertit les romanciers du risque qu'ils courent, si on applique l'amendement Riancey qui menacerait « leurs moyens d'existence » :

> À mon retour à Paris[511], je trouvai la littérature dans un état de terreur inexprimable. Par suite de l'amendement Riancey à la loi sur la presse, il était défendu aux journaux d'insérer ce que l'assemblée s'est plu à appeler le *feuilleton-roman*[512]. J'ai vu bien des écrivains, étrangers à toute couleur politique, désespérés de cette résolution qui les frappait cruellement dans leurs moyens d'existence. (II : 5)

Il faut noter qu'à l'égard du terme *feuilleton-roman* employé par l'assemblée, Nerval renverse astucieusement l'ordre de deux mots « bizarrement accouplés », et adopte la

[510] Il s'agit de l'article 14 de la loi du 16 juillet 1850 : "« Tout roman-feuilleton publié dans un journal ou dans son supplément sera soumis à un timbre d'un centime par numéro ». Cet article, proposé par M. de Riancey, [...], avait évidemment un caractère prohibitif et visait à contraindre les journaux de renoncer à ce genre de publication." (II : 1314) (« Notice de Jacques Bony »)

[511] Dans *Angélique* publiée dans *Les Filles du Feu* (1854), l'année est précisée en 1851 non 1850 l'année où Nerval publie *Les Faux Saulniers* en feuilleton.

[512] La mise en italique est de nous.

forme *roman-feuilleton* en soulignant par un détail infime la vérité historique de l'existence de son héros :

> Le comte de Buquoy ou de Bucquoy, sur lequel je n'avais que des données vagues ou contestables prend, grâce à cette pièce, une existence historique certaine. Aucun tribunal n'a plus le droit de le classer parmi les héros du *roman-feuilleton*[513]. (II : 12)

Le narrateur-auteur réagit d'une façon ironique, dans une situation où le roman-feuilleton est interdit par une loi à la fois ambiguë et arbitraire. Dans le cas où l'on en donnerait une large interprétation, il encourrait une amende. En conséquence, il invente une méthode non moins originale susceptible de déjouer les plans de son adversaire. Il s'agit d'écrire un feuilleton d'une manière paradoxale comme si l'on ne faisait pas un roman-feuilleton. Nerval cherche d'abord la définition juridique du *feuilleton-roman* pour échapper aux griffes surnoises de l'autorité. À la question de "ce qui distingu[e] le feuilleton de critique, de voyages ou d'études historiques, du feuilleton-roman" (II : 27), un substitut *provincial* répond ainsi : "Ce qui constitue le feuilleton-roman, c'est la peinture de l'amour. Le mot *roman* vient de *romance*. Tirez la conclusion" (II : 27). Insatisfait de cette réponse arbitraire et erronée, le narrateur décide d'aller demander au substitut du Palais de Justice, "officiel chargé des questions relatives aux journaux" (II : 27), de lever l'ambiguïté du terme. Le substitut répond que le parquet n'apprécie pas les délits relatifs au roman-feuilleton[514], mais que c'est la direction du Timbre qui décide si un feuilleton mérite ou non le titre de *roman*. Il lui faut alors consulter la direction du Timbre. La défintion du terme comme la compétence pour juger les délits concernés demeurent ambiguës. Face à l'équivoque des autorités, le narrateur tente d'esquiver la loi ambigüe en prenant l'impossibilité d'écrire le roman-feuilleton comme sujet de son feuilleton. Il réussit de cette manière à sortir d'un cercle infernal au moyen d'un détour

[513] La mise en italique est de nous.

[514] Le substitut officiel utilise le roman-feuilleton à l'inverse d'un substitut provincial qui dit le feuilleton-roman.

malin. Il lance le projet d'une biographie de l'abbé de Bucquoy, personnage excentrique de l'époque de Louis XIV "selon des données irréprochables" (II : 6). Son écriture doit impérativement garantir l'authenticité de son feuilleton[515]. Pour déjouer l'arbitraire d'un éventuel contrôle des autorités, l'auteur ne cesse de mettre en évidence l'historicité de son récit et la sincérité de son attitude d'écrivain en recourant constamment à des documents vérifiables. Mais cela laisse aussi apercevoir un côté suspect, puisqu'une constante mise en valeur de la fiabilité des preuves historiques peut aussi faire naître quelques doutes sur la narration. Ainsi, le feuilleton de l'« Abbé de Bucquoy » doit être écrit au-delà des contraintes imposées par la loi. Sur le plan de l'écriture, le feuilletoniste ne cesse de faire des renvois intertextuels, déclare l'imitation des modèles littéraires pour se soustraire aux contraintes légales, et enfin parvient à brouiller sa responsabilité.

La recherche d'un livre intitulé l'« Abbé de Bucquoy » ou d'informations sur le héros l'abbé de Bucquoy[516] amène le narrateur à parcourir à Paris et ses alentours. Elle n'aboutit pas d'emblée au but, parce que le feuilleton repose justement sur le principe d'un continuel report de la quête[517] sous maints prétextes successifs. Les pérégrinations du narrateur constituent le contenu du feuilleton à la place de l'« Histoire de Bucquoy », et offrent un prétexte pour en remettre à plus tard la publication. Entre temps, le narrateur trouve aux Archives nationales[518] le manuscrit autographe de la confession

[515] Pour cela, le narrateur arrive à exagérer sa sincérité jusqu'au point d'éclairer les relations entre les d'Estrées et les Longueval : "Je n'invente rien" (II : 97).

[516] Le titre et le rôle s'identifient quasiment à la suite de la confusion d'identité. On sait que l'attitude envers ses héros Angélique et l'abbé de Bucquoy est quasi affective. La quête de l'« Histoire de Bucquoy » n'est autre que la quête de l'abbé de Bucquoy. En revanche, la désignation de son héroïne est toujours « la belle Angélique » comme si le narrateur était amoureux d'elle.

[517] La fermeture des bibliothèques à la suite de vacances, le conservateur qui n'est pas de semaine, la mise en catalogue incomplète ou inachevée et la remise de la vente, tout cela concourt à reporter la quête de l'« Histoire de Bucquoy » et donc à prolonger le feuilleton « l'Abbé de Bucquoy ».

[518] "Les Archives possèdent sur cette famille une histoire charmante d'amour que je puis vous adresser sans crainte, — puisqu'elle est complètement historique." (II : 39)

d'Angélique de Longueval. L'« Histoire d'Angélique »[519] prend à son tour la place de l'« Histoire de Bucquoy ». Ainsi, le feuilleton s'installe, dans une certaine précarité, sur le prétexte (ou le détour) et le paradoxe, ou sur la substitution multiple du récit par des micro-récits. Dans cette perspective, la digression est un moyen de détournement des contraintes littéraires et politiques, quand ce procédé narratif constitue de manière ironique l'écriture oppositionnelle.

Dans sa transcription de l'« Histoire d'Angélique », Nerval remanie, transforme, amalgame, voire déforme et supprime le texte original tout en assurant que l'histoire est vraie et vérifiable[520], à la différence de sa prétention d'imprimer "le livre tel qu'il est" (II : 18) comme le ferait un copiste[521]. Par ailleurs, il fait un voyage au Valois sous prétexte de décrire le fond du tableau pour un récit historique.

Le narrateur semble chercher plus sérieusement des prétextes à remettre à plus tard l'« Histoire de Bucquoy », que le livre dont il a besoin pour la conter. Ainsi, il néglige de visiter, sans justification claire, la bibliothèque de l'Arsenal qui semble en posséder un exemplaire, et il prend prétexte d'un souvenir lié à un récit fantastique, « La sonnette enchantée ». Renonçant de manière excentrique à visiter l'Arsenal, il va chez les libraires spécilisés : France, Merlin et Techener. Mais il ne suit pas non plus le conseil de France, qui lui a dit : « Je connais bien le livre ; je l'ai eu dans les mains dix fois...Vous pouvez le trouver par hasard sur les quais : je l'y ai trouvé pour dix sous. » (II : 20). C'est une autre négligence délibérée comme s'il ne voulait pas au fond

---

[519] Sous le titre de l'« Histoire de la grand-tante de l'abbé de Bucquoy », elle couvre environ un neuvième des *Faux Saulniers*. Les pages occupées selon l'éditon de la Pléiade sont ci-dessous : p. 43-47, p. 58-60, p. 63-72, p. 75-79 sur 169 pages.

[520] Sur la déformation de la *Confession* d'Angélique vis-à-vis de l'« Histoire d'Angélique », et l'amalgame et le déplacement de l'« Histoire de Bucquoy » par rapport à l'*Inquisition française*, voir Jacques Bony, *Le Dossier des « Faux Saulniers »*.

[521] "Vous me pardonnerez ensuite de copier simplement certains passages du manuscrit que j'ai trouvé aux Archives, et que j'ai complétés par d'autres recherches. Brisé depuis quinze ans au style rapide des journaux, je mets plus de temps à copier intelligemment et à choisir, — qu'à imaginer." (II : 61)

retrouver le livre en question. Il se rend aux Archives nationales, sans résultat. En contrepartie, il y découvre par hasard le manuscrit de la *Confession* d'Angélique, laquelle sert désormais de substitut de l'« Histoire de Bucquoy ». Son investigation s'élargit jusqu'à Compiègne et Soissons, mais l'« Histoire de Bucquoy » reste toujours introuvable. Enfin, le narrateur compte sur la vente aux enchères « Motteley ».

Le narrateur-auteur tente avec acharnement de trouver un indice, même infime, prouvant l'existence historique de son héros dans le dossier des « rapports de police de l'année 1709 ». Il met en scène l'« Affaire Le Pileur », un drame effrayant aux terribles scènes de crime, qui n'a apparemment aucun lien avec l'« Histoire de Bucquoy », sous prétexte de décrire purement et simplement les moeurs de la même époque où "se déroulera la vie de l'abbé fugitif" (II : 14) et de "découper des silhouettes historiques pour le fond du tableau" (II : 17). Il tente de prouver l'existence historique de l'abbé de Bucquoy par un document trivial rapportant un horrible drame familial. Il détourne d'une façon ingénieuse les règles du régime despotique sous Louis-Napoléon en disant de l'abbé de Bucquoy qu'"aucun tribunal n'a plus de droit de le classer parmi les héros du roman-feuilleton" (II : 12), parce que le document qui mentionne "le *prétendu* comte de l'abbé de Bucquoy" (II : 12) existe *matériellement* dans les « rapports de police de l'année 1709 ».

Pour l'auteur, contourner l'amendement Riancey par une voie oblique, c'est justifier sa façon de faire un feuilleton dans un domaine non interdit. De même, l'impossibilité de faire du *roman* historique amène le narrateur, "— en dehors du récit matériellement vrai" (II : 61) et "en dehors de toute prévision de l'amendement Riancey" (II : 140), aux descriptions locales, aux sentiments de l'époque et à l'analyse des caractères, pour l'écriture desquels il effectue une visite du site concerné, en rapportant de plus des chansons et des légendes locales pour toile de fonds du récit historique.

Tout au long du récit, le narrateur-auteur a l'air de s'inquiéter de l'amendement Riancey, jusqu'à la parution de l'« Histoire de Bucquoy » dans la dernière partie des *Faux Saulniers*. C'est la raison pour laquelle il prétend sans cesse que son feuilleton est historique et authentique. Il ne cesse de souligner l'authenticité documentaire, l'exactitude de données et même l'existence matérielle pour ne pas tomber dans le piège de son adversaire, de sorte qu'il semble même obssédé par le *détail*[522]. L'inquiétude du narrateur a pour fonction d'attirer l'intérêt du lecteur et de maintenir la tension à travers des digressions ; elle sert également à trouver des prétextes pour allonger le feuilleton. Elle s'exprime parfois par une menace ou un défi au directeur du journal ou aux autorités. Le huitième feuilleton se termine par l'évocation du risque à publier la suite de l'« Histoire de la grand-tante de l'abbé de Bucquoy ». L'auteur souligne que sa narration appartient à l'*histoire*[523], non pas au *roman*, et que son écriture est réaliste. Toutefois, la distinction entre ouvrage d'histoire et roman historique n'est pas nette. Comme le narrateur le mentionne[524], il risque de se prendre au piège et en subir les conséquences, comme certains qui ont été emprisonnés à la Bastille "pour un si petit sujet" (II : 149).

L'important, c'est surtout la manière d'interpréter l'amendement Riancey. Si les faits relatés en certaines parties sont incontestables, le narrateur n'est pas complètement assuré de pouvoir échapper à l'amende. Car il n'a pas de preuves suffisantes : "Que répondre à un procureur de la République qui s'écrirait devant le tribunal : « Le comte

---

[522] Voici quelques occurrences : "un détail curieux" (II : 52), "ces minces détails" (II : 53), "des détails exacts" (II : 55), "Pardons de ces détails [...]" (II : 105).

[523] "P.-S. Est-ce que vous craindriez d'insérer demain la suite de l'histoire de la grand-tante de l'abbé de Buquoy ? On m'a assuré que dans les circonstances actuelles cela pouvait présenter des dangers. — Cependant, c'est de l'histoire." (II : 55) Plus tard, toujours sous forme de post-scriptum, le narrateur évoque le danger à courir pour le directeur du journal : "Quant à moi, — vous le savez, — je ne risque rien ; mais vous, vous risquerez de subir une amende, — qui peut s'élever à plus d'un million… Ne rions pas !" (II : 87)

[524] "Malheureusement, si je m'éloigne un instant de la ligne correcte de l'histoire, je retomberais dans le roman historique, [...]." (II : 83)

de Bucquoy est un personnage fictif, créé par la *romanesque* imagination de l'auteur... !" (II : 12) Auquel cas, il risquerait une lourde amende. En conséquence, Nerval a recours au procédé réaliste pour échapper au piège, et prend appui sur tous les dispositifs possibles de défense contre la loi équivoque. Dans le chapitre intitulé « Observations », qui a l'aspect d'un récit digressif romanesque[525], le narrateur s'efforce de justifier sa façon d'écrire son feuilleton en s'appuyant sur « plusieurs manières de traiter l'histoire » pratiquées par les historiens – dialogue, harangue, roman historique –, de crainte que l'on n'attaque son récit quelque peu romanesque. D'autre part, toujours fidèle au procédé réaliste, semble-t-il, le narrateur réctifie une erreur géographique signalée, à propos du Fort-l'Évêque, par un lecteur, pour prouver sa sincérité, bien que cette attitude soi-disant scientifique n'appartienne qu'à l'illusion réaliste[526].

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer le choix de l'intertitre : « Histoire de la grand-tante de l'abbé de Bucquoy », au lieu de « Histoire d'Angélique de Longueval ». Une double détournement s'accomplit dans cette formulation. Au premier degré, la manoeuvre accomplit le remplacement de l'« Histoire de Bucquoy » par l'« Histoire d'Angélique ». Le feuilleton, acculé dans une impasse, survit et se prolonge grâce à cette substitution. À ce stade l'auteur détourne par le remplacement tant la loi que l'attente du lecteur. Au second degré, l'« Histoire d'Angélique » se lie implicitement à l'« Histoire de Bucquoy » par une périphrase désignant l'héroïne au moyen d'un lien familial fautivement établi par l'auteur entre les deux personnages[527]. L'auteur détourne

[525] Voir II : 138-139. De là Nerval introduit un plan fictif aux deux protagonistes l'abbé et le capitaine à la tête des faux saulniers avec une héroïne, cousine de l'abbé, suppose un roman à une intrigue à la façon de Walter Scott.

[526] "Il se trouve prouvé maintenant que le Fort ou le For-l'Evêque était situé sur la rive droite de la Seine ; — par conséquent notre abbé n'a pas dû prendre les ponts pour gagner le quartier du Temple. Avouer cette faute, c'est montrer la sincérité de tout notre travail". (II : 136)

[527] Rien ne prouve sûrement le lien parental entre Angélique et l'abbé de Bucquoy. "Le lien de parenté existant entre Angélique et l'abbé de Bucquoy est très hypothétique et de toute façon beaucoup

encore le titre annoncé par la mise en oeuvre paratextuelle. Ainsi, le détournement narratif s'unit au détournement *tactique* de l'écriture pour déjouer la malveillance des autorités. Nerval s'oppose d'une manière arbitraire aux contraintes arbitraires, mais d'une manière tout à fait légale et subtile. C'est ainsi que le feuilleton hétéroclite devient un récit oppositionnel atypique sans précédent.

Le roman-feuilleton naît paradoxalement d'une série d'échecs dans la quête effectuée sous la menace d'une destruction des livres représentée par la contrefaçon, le volume incomplet, le livre rongé, l'éditon falsifiée, l'exemplaire dépareillé... Ainsi, les pérégrinations du narrateur en quête de l'« Histoire de Bucquoy » ne constituent pas seulement une narration digressive en ligne courbe ou un détour du voyage, mais témoignent aussi de la difficulté à faire un livre.

4) Confusion d'identité

La confusion des noms et des apparences est susceptible d'entraîner celle des identités. Par exemple, le nom de l'abbé de Bucquoy apparaît au total en six variantes : de Bucquoy, du Bucquoy, Dubucquoy, du Buquoy, Bucquoi, Busquoy[528]. Cette variété annonce des difficultés dans la recherche de l'abbé de Bucquoy. Comme le nom de famille se multiplie en plusieurs formes, ce personnage fugitif échappe continuellement, il est insaisissable à travers la multiplication des apparences, divers changements d'état et de nombreuses tentatives d'évasion[529]. Un doute est jeté dès le départ sur l'identité de ce personnage excentrique : est-elle vraie ou fausse ? M. d'Argenson ne le décrit-il pas

---

plus lointain que celui qui est indiqué par Gérard." (Note 94 de Michel Brix dans son édition des *Faux Saulniers*, éditions du Sandre, 2009.)

[528] De même, le titre de l'« Histoire de l'abbé de Bucquoy » a six variantes : *Abbé de Bucquoy* (II : 5, 114) ; *Vie de l'abbé de Bucquoy* (II : 33) ; *Histoire des évasions de l'abbé de Bucquoy* (II : 49) ; *Aventures de l'abbé de Bucquoy* (II : 90) ; *Histoire de l'abbé de Bucquoy* (II : 114, 169) ; *Histoire du sieur abbé comte de Bucquoy* (II : 120).

[529] Sur la vie extraordinaire de l'abbé de Bucquoy, voir Jacques Bony, « Biographie Michaud », *Le Dossier des Faux Saulniers*, p. 110-111.

comme “le *prétendu* comte de Bucquoy” dans un rapport à son supérieur M. de Pontchartrain, ministre de la Maison du Roi ? De plus, le prévôt de Sens le prend à tort pour l’abbé de la Bourlie, mêlé aux révoltes des Cévennes, avec lesquelles l’abbé de Bucquoy n’a aucun lien. Une confusion avec les gens coupables de l’enlèvement de Jacques de Beringhen, premier écuyer du roi, entraîne la deuxième arrestation de l’abbé de Bucquoy à La Fère et son emprisonnement à Soissons. L’identité de l’abbé est constamment altérée ou effacée, et elle se réduit à rien devant le pouvoir arbitraire. Ses suppliques et les placets de sa tante restent sans effet. Ainsi, l’insaisissable abbé perd son identité du fait qu’elle est continuellement remise en doute par les autorités. C’est pour cette raison que l’abbé de Bucquoy est maintes fois emprisonné sans aucune raison évidente, et finalement contraint de s’expatrier. Dans cette persepective, Nerval fait une remarque significative sur l’administration et la justice en France, après la citation d’un document administratif de la ville de Paris concernant une expropriation, rédigé en une langue “tout à fait féodal” (II : 95) : “Je remarque que l’administration prend toujours, en France, un ton sévère. — De même que dans la justice, l’homme soupçonné est toujours, de prime abord, regardé comme coupable. Si même il est reconnu innocent, il demeure toujours suspect” (II : 96). Il s’agit d’un discours univoque de l’autorité, qui porte une valeur répressive et se présente sous la forme d’un récit linéaire, contre lequel Nerval recourt de façon manifeste au récit digressif et polyphonique.

Pour sa part, Angélique est radiée de la généalogie de la famille des Longueval pour cause de fuite avec son amant La Corbinière. De surcroît, pendant son absence une fausse Angélique apparaît pour usurper sa place : “Elle racontait tant de choses, que plusieurs des parents finirent par la prendre pour ce qu’elle se donnait...” (II : 80) Le danger de perte d’identité est sous-jacent à la ressemblance et à la répétition d’un discours au caractère propagandiste. Il faut une certaine distance entre un sujet et un autre, sinon il y a risque de confusion d’identité, voire de perte. Certains personnages nervaliens vont jusqu’à perdre la vie pour avoir perdu leur identité, par exemple, le

narrateur autodiégétique d'*Aurélia*, Hakem, Le Brizacier. Avec Corilla, c'est moins grave, car la ressemblance ne provoque qu'une surprise et un malentendu.

Sylvain, compagnon de voyage du narrateur, jète un doute fort à propos du patronyme d'Angélique et disperse son identité dans sa ressemblance et multiplicité, ce qui remet en cause un fait présumé authentique :

> — Es-tu sûr, du moins, que ce soit là le Longueval véritable, car il y a des Longueval et des Longueville partout… de même que des Bucquoy… (II : 83)

Le narrateur est arrêté sans passeport lors du premier voyage à Senlis, de même qu'un archéologue démuni de ses papiers observant longuement l'église du XIII^{e} siècle. Il est interdit à La Corbinière de passer la frontière de l'Allemagne et de l'Italie sans passeport. Ainsi, le contrôle du passeport représente bien l'exercice de l'autorité, dans lequel, écartée de l'essence de personne, l'identitié se réduit aux papiers.

Au contraire de sa prétention à l'exactitude de son feuilleton, Nerval glisse plusieurs erreurs au niveau des faits historiques, des lieux et des généalogies, soit volontairement pour la construction du récit, soit par négligeance. À propos du Fort-l'Évêque, il corrige son erreur géographique, tout en insistant sur sa sincérité. Mais diverses anecdotes qui ont lieu à la Bastille sont transformées ou déplacées. Tantôt des événements arrivés à Renneville sont attribués à l'abbé de Bucquoy, tantôt des faits sont déplacés de Vincennes à la Bastille[530]. Ces pratiques intertextuelles, de transformation et de déplacement, contribuent aussi à faire ressortir le caractère oppositionnel en déjouant les plans de l'adversaire arbitraire par le détournement des faits. L'identité de l'abbé de

[530] Sur le sujet des pratiques intertextuelles, notamment les amalgames et transformation, par Nerval dans la partie de l'« Histoire de Bucquoy », voir Jacques Bony, *Le Dossier des Faux Saulniers*, p. 96. De même, voir les deux notes concernées de n. 1 de p. 150 et n. 1 de p. 151 sur la transformation et le déplacement des faits dans l'édition de la pléiade, t. II.

Bucquoy est d'autant plus insaisissable que le narrateur fausse certains faits de l'« Histoire de Renneville » en mélangeant ou falsifiant des événements.

Une fausse Angélique l'emporte en partie sinon totalement sur le véritable, par le biais d'un discours répété auprès de plusieurs parents d'Angélique. L'identité de l'abbé de Bucquoy ne peut être fixée telle quelle, elle change constamment de forme. Le meilleur moyen de saisir un personnage fugitif est de disséminer ses éléments hétérogènes au fur et à mesure du développement de l'enquête sous forme d'un récit excentrique. Le portrait de l'abbé de Bucquoy est fait au moyen d'une dispersion des indices et d'un brouillage des traces, non d'un discours univoque et centralisé comme la « Biographie Michaud ».

5) Autobiographie fragmentaire

La quête du livre sur l'abbé de Bucquoy entraîne le feuilletonniste dans d'interminables déplacements. Mais il y trouve l'occasion de parler de lui-même, en prenant prétexte de l'impossibilité d'écrire un roman [531] et de la menace d'une éventuelle amende. Une tournée à la recherche des origines de ses héros pour donner de la précision à son récit historique[532], amène le narrateur à retrouver sa propre enfance enracinée dans le passé régional, surtout à travers les chansons populaires et les légendes locales. Comme nous l'avons remarqué plus haut, le narrateur porte à son héroïne une affection quasi réelle, bien qu'Angélique ne soit pas un personnage contemporain de lui-même. Compte tenu de cette attitude, l'« Histoire d'Angélique », ainsi que l'« Histoire de Bucquoy », se mêle partiellement au récit autobiographique du narrateur. Dans cette perspective, la biographie et l'autobiographie s'interpénètrent, et

[531] "Il faut cependant que le public admette que l'impossibilité où nous sommes d'écrire du roman nous oblige à devenir les héros des aventures qui nous arrivent journellement, comme à tout le monde, [...]" (II : 28)

[532] "[...] je fais des recherches sur la famille des Bucquoy, et je veux préciser la place, ou retrouver les ruines des châteaux qu'ils possédaient dans la province." (II : 54)

les frontières entre elles s'estompent. Une contagion sentimentale se produit de l'auteur à ses héros, Angélique et l'abbé de Bucquoy, en sorte que le sentiment personnel du premier s'infiltre dans celui de ces derniers, au fur et à mesure qu'alternent les événements des deux récits biographiques, d'une part, et du récit autobiographique, d'autre part.

Si ces trois récits principaux sont indépendants l'un de l'autre sur le plan saptio-temporel, ils sont liés par leur sujet qui les fait se communiquer entre eux et converge tous les trois vers le thème « l'opposition ». Se réduit ainsi la distance entre le récit autobiographique et les deux récits biographiques, sous l'égide du narrateur privilégié qui ne cède que rarement la parole à autrui.

La réapparition des souvenirs nervaliens est souvent comparée au phénomène du palimpseste [533] qui s'enchaîne inéluctablement à l'espace-temps. Par exemple, le narrateur est ému aux larmes, un jour de fête à Senlis, en écoutant une chanson folklorique interprétée par de petites filles ; c'est qu'il l'a entendue dans son enfance, que les paroles lui rappellent des souvenirs, et que les voix des jeunes filles ont les mêmes intonations, les mêmes roulades et les mêmes finesses d'accent que celles de leurs mères. Le narrateur ressuscite souvent des événements passés par l'intermédiaire d'un air ou d'un chant[534] : "Encore un air avec lequel j'ai été bercé" (II : 57).

La résurgence des souvenirs d'enfance et l'emotion qu'elle suscite amènent le narrateur à parler de ses origines : "Issu, par ma mère, de paysans des premières communes franches, situées au nord de Paris, j'ai retenu, des impressions d'enfance, le vif sentiment du droit qui règne dans la Flandre française, comme en Angleterre et dans les Pays-Bas" (II : 96). Une fois arrivé à son pays maternel, le narrateur réveille ses

[533] "Les souvenirs d'enfance se ravivent quand on a atteint la moitié de la vie. — C'est comme un manuscrit palimpseste dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques." (II : 57)

[534] Nerval est très sensible au son qui permet facilement de lui rappeler un souvenir sentimental. Par exemple, "Les clochers aigus, hérissés de saillies réguliers, [...], rententissent encore de ce bruit de cloches qui portait une douce mélancolie dans l'âme de Rousseau..." (II : 91)

souvenirs d'enfance par l'intermédiaire de chansons populaires et de légendes locales et de mélancoliques paysages automnaux. Ces souvenirs personnels, une fois réveillés, remontent et s'élargissent de manière progressive vers le passé de ses ancêtres, l'histoire locale, voire celle de France. Chansons et légendes véhiculent des souvenirs, que rehausse le pasage automnal valoisien en toile de fonds. Une fois enclenchée la remontée dans le temps, on se rapproche de plus en plus loin de l'origine des histoires, et du passé personnel nervalien on passe forcément au passé collectif. De même, l'espace nervalien est constitué de plusieurs couches accumulées de différentes époques dans un même lieu, comme à Senlis et à Soissons.

Il est intéressant de voir les déplacements à l'intérieur d'un même souvenir itératif. La scène d'une ronde et la représentation d'un mystère réapparaissent transposées dans *Sylvie* ; la ronde de Senlis dans *Les Faux Saulniers* se déplace à un château de l'époque Henri IV dans *Sylvie* ; une pension de demoiselles de Senlis devient un couvent de Châalis dans *Sylvie* ; une scène de la descente du Christ aux enfers apparaît dans *Sylvie* ainsi que dans *Les Faux Saulniers*. Delphine[535], descendante d'une des plus grandes familles du pays, est nommée Adrienne dans *Sylvie,* tandis que Senlis y devient un lieu anonyme. L'effacement des repères, l'anonymat des lieux et des personnages, est une tendance frappante de la dernière période de Nerval. Les indices nominaux disparaissent presque dans *Pandora* et *Aurélia*. L'abstraction ou la réduction des personnages et des lieux participent de l'évolution du particulier vers le général, de l'individuel vers l'universel. Ainsi, personnages et lieux deviennent plus ambigus et plus profonds au fur et à mesure que se renforce le récit fictionnel dans la dernière période.

[535] "Une très belle fille blonde parut avec une robe blanche, une coiffure de perles, une auréole et une épée dorée, sur un demi-globe, qui figurait un astre éteint." (II : 58)

Le narrateur redécouvre en même temps son pays maternel et son propre passé, en parcourant le pays d'origine d'Angélique et de l'abbé de Bucquoy. Nerval insère à cette occasion des fragments autobiographiques, mais déguisés en récit de voyage au milieu de son feuilleton. Le récit de voyage, à son tour, se présente dans l'ensemble du récit primaire sous la forme d'une lettre au directeur du *National*, elle-même écrite sous la forme d'un journal intime de l'écrivain-feuilletoniste. Parmi les textes nervaliens, *Les Faux Saulniers* sont la première tentative d'écriture autobiographique[536], qui se développera pleinement dans les *Promenades et Souvenirs* et dans *Aurélia*. Le narrateur glisse vers l'écriture autobiographique sous le couvert de l'interdiction du récit romanesque par l'amendement Riancey. Toutefois, cette écriture demeure fragmentaire et discontinue du carnet d'enquête ou d'un journal intime. Ainsi, l'écrivain esquisse son autoportrait constitué d'éléments de mosaïque en même temps qu'il brosse les portraits de ses héros en deux tableaux fondés exclusivement sur des données sûres[537].

À Senlis, au brigadier qui va l'arrêter le narrateur déclare : "[...], j'ai fait trois voyages en Angleterre, et l'on ne m'a jamais demandé de passeport que pour obtenir le droit de sortir de France... Je reviens d'Allemagne, où j'ai traversé dix pays souverains, — y compris la Hesse : — on ne m'a pas même demandé mon passeport en Prusse" (II : 54). À cela il ajoute en remontant jusqu'à son enfance : "J'ai vécu sept ans dans ce pays ; j'y ai même quelques restes de propriétés..." (II : 54) Ainsi, Nerval expose avec retenue et par bribes des éléments de sa vie privée. De même, les tribulations liées à *Léo Burckart* sont racontées par épisode dans « La Censure », « Le Théâtre » et « Les Masques d'Arlequin », trois récits qui mettent en scène l'auteur lui-même. Le narrateur introduit encore le récit personnel sous prétexte d'une loi prohibitive sur la presse :

---

[536] Voir sa « Notice » de Jacques Bony des *Faux Saulniers*, II : 1325.

[537] En apprence, oui, mais le narrateur transgresse de temps à autre, d'une manière subtile, son principe du récit factuel en prenant appui sur le procédé romanesque par la mise en scène dialoguée de l'événement comme dans l'« Affaire Le Pileur ».

> Je suis encore obligé de parler de moi-même et non de l'abbé de Bucquoy. [...] l'impossiblité où nous sommes d'écrire du roman nous oblige à devenir les héros des aventures qui nous arrivent journellement, comme à tout homme, — et dont l'intérêt est sans doute fort contestable le plus souvent. (II : 28)

Ainsi, le discours autobiographique s'introduit et se greffe sans cacophonie sur le récit de voyage.

Nerval entreprend donc avant la lettre une autobiographie fragementaire insérée dans un récit biographique, par le biais de son cher Valois et de son enfance. Le Valois, dont le paysage parsemé de forêts et d'étangs est enveloppé de brume et de verdure, est à la fois le pays de son origine maternel et celui de son enfance, et le lieu où il se repose : "[...] ; — fatigué des querelles vaines et des stériles agitations de Paris, je me repose en revoyant ces campagnes si vertes et si fécondes ; — je reprends des forces sur cette terre maternelle" (II : 55). Son Valois garde encore du côté idyllique et champêtre, l'*image* idéalisée d'une société communautaire d'une époque révolue. Nerval dévoile de nouveau un petit aspect de lui-même, du côté de sa carrière de chroniqueur et de sa manière d'écrire : "Brisé depuis quinze ans au style rapide des journaux, je mets plus de temps à copier intelligemment et à choisir, — qu'à imaginer"[538] (II : 61). En somme, le récit autobiographique est disséminé en petits fragments qui rendent compte de la déambulation du feuilletonniste à la recherche de l'abbé de Bucquoy.

« Noms des lieux »

L'ancien Valois, situé au nord de Paris, divisé par l'Oise et l'Aisne au nord-est, et par la Marne au sud-est, correspond actuellement en partie au département de l'Oise et à celui de l'Aisne en Picardie, et borde les pays du Noyonnais et le Clermontois au nord, le Soissonais à l'est, le Multien et le Parisis au sud, le Vexin français et la Thelle à l'ouest. Senlis, Crépy-en-Valois, Villiers-Cotterêts, Compiègne sont ses villes

[538] Nerval résume bien son principe de l'écriture intertextuelle fondée sur l'emprunt des intertextes.

principales historiques. Cependant, le Valois nervalien s'élargit parfois un peu au-delà de la Picardie vers le Soissonnais, la Champagne, le Beauvaisis et le Vexin français[539]. Ce pays est marqué surtout par la pureté de la langue, et empreint d'une certaine influence de l'italien florentin par suite du long séjour des Médicis dans ces contrées, surtout à l'abbaye Châalis. Il conserve aussi les moeurs patriarcales quasi inchangées, du fait de son isolement géographique. Sur le plan historique, ce pays est marqué par l'opposition de deux forces, deux races (Sylvanectes et Francs) et deux religions (catholiques et protestants). Ainsi, le Valois, situé à une quarantaine kilomètres au nord de la capitale, est resté longtemps opposé au pouvoir central, notamment pendant les guerres de Religion. Ce n'est pas un hasard si les deux héros rebelles, Angélique et l'abbé de Bucquoy, tout comme le narrateur, écrivain oppositionnel, sont originaires du Valois.

Senlis est une ville à l'écart du chemin de fer du Nord, par suite, coupée du reste du monde, exclue du développement industriel, et du progrès social ; en revanche, elle garde, comme ville historique, des traces de la Renaissance, du Moyen Âge et de l'époque romaine, "au détour d'une rue, dans un jardin, dans une écurie, dans une cave" (II : 90). Cette ville est fortement liée à l'histoire nationale à travers les guerres de Religion, la Ligue et le roi Henri IV. Les habitants conservent la pureté de la langue, la musique ancienne et les moeurs patriarcales. Les petites filles héritent des tournures de leurs ancêtres, et leurs complaintes sont empreintes de restes de morceaux d'opéras du XVI^{e} siècle ou d'oratorios du XVII^{e} siècle. De plus, Senlis, ville historique, est aussi intimement lié aux souvenirs d'enfance du narrateur ; ils ressuscitent, un jour de fête, à travers des chansons interprétées par de petites filles, que le narrateur a entendues dans sa petite enfance.

[539] Voir « la Carte du "Valois" d'Angélique » établie par Jacques Bony, *Le Dossiers des « Faux Saulniers »*, p. 31.

Il suffit d'entendre ou de citer un nom du pays ou de personnage pour ressusciter des souvenirs personnels[540]. Ceux-ci, quoiqu'oubliés et ensevelis, se ravivent à merveille, comme en un palimpseste. Ce genre de mémoire associative réapparaît de manière répétitive par l'intermédiaire de lectures, de chansons ou de légendes dans *Sylvie* et les *Promenades et Souvenirs*.

Dès que, arrivé dans un village, le narrateur entend une hôtesse citer Châalis, il associe aussitôt ce nom de lieu à des souvenirs lointains remontant la Renaissance et jusqu'au Moyen Âge. L'abbaye de Châalis est un lieu historique lié depuis le Moyen Âge à plusieurs rois de France et surtout au séjour des Medicis. La simple évocation d'un lieu suffit à éveiller des souvenirs. Une fois rappelés, les souvenirs personnels touchent peu à peu la mémoire collective qui garde bien des histoires d'un passé lointain :

> Châalis, — à ce nom je me ressouvins d'une époque bien éloignée… celle où l'on me conduisait à l'abbaye, une fois par an, pour entendre la messe, et pour voir la foire qui avait lieu près de là. (II : 92)

De même, Ermenonville garde l'empreinte d'illustres personnages, par exemple, les Illuminés[541], Rousseau et son protecteur René de Girardin. Soissons, la cité fortifiée est elle aussi empreinte de l'histoire nationale. Elle conserve les moeurs d'antan, se situant hors du mouvement du chemin de fer. Soissons, ville historique, est elle aussi liée à l'origine des monarchies françaises par la bataille de Soissons gagnée par Clovis en 486, et elle garde la mémoire d'un court emprisonnement d'Abélard à l'abbaye de Saint-Médard après son excommunication par le concile de Soissons en 1121.

---

[540] Le même phénomène apparaît dans les chapitres VII et VIII des *Promenades et Souvenirs*.

[541] Parmi les adeptes des soupers célèbres d'Ermenonville, on compte le comte Saint-Germain, Mesmer, Cagliostro, Robespierre, Senancour, Saint-Martin, Dupont de Nemours, Cazotte. Au sujet des Illuminés, voir Jacques Bony, *Le Dossier des « Faux Saulniers »*, p. 69-83.

La mémoire personnelle de Nerval, qui renferme “l’histoire de tout le monde” (III : 679), est étroitement liée à la mémoire collective ou historique qui dépasse l’étendue de l’existence personnelle. L’autobiographie nervalienne, ensemble de fragments de mémoire affective, fait écho à la mémoire historique de l’époque[542]. La mémoire collective est conservée dans les chansons populaires et les légendes traditionnelles[543], qui ressuscitent les souvenirs d’antan lorsqu’elles sont chantées ou racontées par un personnage ou un groupe d’habitants d’origine valoise. Nerval remonte ainsi “par la pensée” la longue histoire du Valois, son pays maternel, jusqu’à l’époque des Sylvanectes une branche des celtiques d’origine orientale, en passant par les XVII^{e}, XVI^{e} siècles, le Moyen Âge et l’époque romaine. Cependant, le Valois, étant un pays coupé du reste du monde[544], se réduit à une province à part, qui conserve des moeurs communautaires. C’est aussi un pays marqué par l’histoire des luttes entre deux forces oppositonnelles. De même, ce récit excentrique s’oppose à des contraintes politiques et littéraires par son écriture fragmentaire, discontinue et digressive.

6) Quête du Livre et quête du récit

« Trois voyages »

Le narrateur se lance dans une tournée à la recherche d’un livre historique “matériellement vrai” (II : 61) sur l’abbé de Bucquoy pour écrire un feuilleton sur ce personnage. Son itinéraire de Francfort à Paris et de Paris au Valois fait pendant d’une certaine manière au parcours d’Angélique et à la vie de l’abbé de Bucquoy. En effet, les

---

[542] Nerval pense que la vie d’un particulier peut éclairer une époque ou se servir d’un modèle d’une société. Voir II : 95.

[543] Une autre forme de l’art populaire qui conserve la mémoire collective est la fête foraine dont le cirque.

[544] Nerval dit plus directement le résultat de l’isolement des villes valoises dans les *Promenades et Souvenirs* : “[...] ces pauvres villes délaissées dont les chemins de fer ont détourné la circulation et la vie. Elles s’asseyent tristement sur les débris de leur fortune passée, et se concentrent en elles-mêmes, jetant un regard désenchanté sur les merveilles d’une civilisation qui les condamne ou les oublie.” (III : 687)

trois personnages sont contraints de quitter leur foyer en quête de quelque chose. Le narrateur cherche un livre indispensable à son feuilleton, Angélique quitte le foyer familial à la recherche d'un amour interdit par l'autorité paternelle, et l'abbé, évadé de la Bastille, quitte la France à la recherche d'une liberté confisquée par le pouvoir absolu.

Il y a trois départs et trois retours dans *Les Faux Saulniers*. Chaque départ est motivé par un manque, une rébellion ou une persécution. Quelle que soit la cause, l'errance aboutit à un acte de création. Le narrateur accomplit son projet de feuilleton en traversant maintes difficultés au cours de la recherche du livre dont il a besoin. Angélique entreprend ses confessions au retour de son voyage marqué par une série de mésaventures, de difficultés pécuniaires et de mauvais traitements de la part de son mari. L'abbé de Bucquoy, après une vie pleine de péripéties, laisse derrière lui une quantité d'opuscules sur divers sujets politico-philosophiques.

« Itinéraire du narrateur »

Le narrateur connaît une série de mésaventures tout au long de la quête d'un livre unique, entrevu à Francfort mais introuvable en France, et sa recherche se transforme en une véritable odyssée.

Au retour de Francfort à Paris, le narrateur visite successivement la Bibliothèque nationale et la bibliothèque Mazarine, les librairies France, Merlin et Techener. Mais, contre toute attente, sans aucun résultat. Par la suite, il va aux Archives nationales, où il découvre par hasard un manuscrit d'environ cent pages écrit par Angélique de Longueval. Sa recherche le mène encore à la bibliothèque de Versailles, sans résultat non plus par suite de la fermeture pendant la période de vacances, et à la bibliothèque de Compiègne, qui est aussi fermée, puisque c'est jour de la Toussaint, jour de fermeture. Cependant, le narrateur trouve quelques informations supplémentaires sur Angélique à Compiègne, avec l'aide d'un bibliothécaire-bibliophile, qui lui permet de consulter un recueil de chansons mises en musique par Rousseau, intitulé *Anciennes Chansons sur de*

nouveaux airs[545]. Le souvenir de Rousseau conduit le narrateur en pèlerinage à Ermenonville où se trouve son tombeau. Parcourant le Valois, le narrateur retrouve à son tour la terre maternelle et sa propre enfance, voire le passé historique du pays et de ses héros. Il se ressucite les souvenirs d'enfance en entendant les chansons populaires et les légendes traditionnelles. De Compiègne, il se déplace en zigzag arriver à Ermenonville : Senlis, Châalis, Ermenonville, Dammartin, Soissons et Longueval[546], de là retourne à Paris, en passant par Château-Thierry ville de La Fontaine[547]. Aucune recherche n'aboutit, soit du fait des bibliothèques qui sont fermées ou défaillantes (désorganisation, classement fautif, collection incomplète, fonds et archives non catalogués), soit du fait du narrateur qui, par négligence, ne se rend ni chez les bouquinistes des Quais[548] ni à la bibliothèque de l'Arsenal pour des raisons peu convaincantes. La quête de l'origine de ses héros amène le narrateur à la redécouverte inattendue de ses propres origines, de l'histoire locale, voire de l'histoire de France. Ainsi, l'écriture du voyage s'allie sans difficulté à l'écriture autobiographique dans le cadre de l'écriture historique.

L'itinéraire du narrateur est centripète traçant la ligne courbe, et le centre étant son pays natal et le berceau de ses héros. Cependant, le narrateur ne se fixe pas de destination avant le départ et il se déplace de façon fantaisiste. À titre d'exemple, il

---

[545] C'est un titre révélateur dans le système du temps nervalien, à mesure qu'il réactualise éminemment le passé révolu dans le présent. Nerval cherche constamment à la réapparition d'un passé oublié ou enseveli dans le présent à travers la chanson, la légende ou le conte qui sont un réservoir de la mémoire collective. Sur le sujet du temps sacré et répétitif nervalien, opposé au temps profane, au temps de la perte, voir Gisèle Séginger, *Les Filles du Feu, les Chimères*, Ellipses, 2004, p. 54.

[546] Longueval est le berceau des Bucquoy et le château-chef du comte Haraucourt, père d'Angélique.

[547] L'itinéraire du narrateur n'est pas linéaire, mais se constitue de pérégrinations fondées sur le va-et-vient et le détour.

[548] Le narrateur tourne facilement le dos malgré le conseil de M. France en disant : "Courir les quais plusieurs jours pour trouver un livre noté comme rare...J'ai mieux aimé aller chez Merlin" (II : 20). Il manque de cohérence dans le comportement du narrateur, eu égard à la façon de son enquête obstinée.

annule sans raison explicite[549] la visite à la bibliothèque de l'Arsenal, bien que le livre qu'il cherche semble s'y trouver ; il change avec désinvolutre de direction au Valois, encourt donc le risque d'être arrêté, démuni de passeport ; et il arrive le jour de fermeture de la bibliothèque à Versailles et à Compiègne. Qui plus est il abandonne trop facilement une piste qui aurait pu le mener à l'« Histoire de Bucquoy », se laissant dissuader, par un conservateur-bibliophile de Mazarine, de lire les *Lettres historiques et galantes* de Mme Dunoyer qui contiennent l'« Histoire de Bucquoy ». Après la découverte du manuscrit de la *Confession* d'Angélique aux Archives nationales, il paraît laisser de côté sa quête menée assidûment jusque-là. Il se contente de *copier* et *citer* l'« Histoire d'Angélique » à la place de l'« Histoire de Bucquoy ». Enfin, il compte trop sur la vente aux enchères dont l'a informé le libraire Techener, au lieu de poursuivre sa recherche. Dans l'attente de la vente de l'« Histoire de Bucquoy », il continue sans hâte à rechercher l'origine de ses héros sous prétexte de mise en scène descriptive et décorative[550]. L'attitude fantaisiste du narrateur s'oppose de manière radicale et ironique au discours univoque et centré des autorités.

« Itinéraire d'Angélique »

Le deuxième voyage raconte les aventures d'Angélique, qui fuit la tyrannie de son père avec son amant La Corbinière, fils d'un charcutier. Angélique parcourt une partie de l'Europe du sud-est, subit de rudes épreuves.

Les malheurs d'Angélique tiennent au manque d'argent et à la brutalité de son mari à son égard. Elle se libère de son père autoritaire en se faisant enlever par La Corbinière mais tombe immédiatement sous le despotisme de son ravisseur. Après l'enlèvement, durant lequel il a eu "le coeur très haut et très courageux" (II : 41), La Corbinière cesse

[549] "Je m'étais mis en route. Une pensée terrible m'arrêta. C'était le souvenir d'un récit fantastique qui m'avait été fait il y a longtemps". (II : 19)

[550] " [...] les descriptions locales, les sentiments de l'époque, l'analyse des caractères, — en dehors du récit matériellement vrai". (II : 61)

d'être l'amant galant et aimable qu'il était en Picardie, pour devenir un mari violent envers sa femme. Son attitude change brutalement, dès qu'Angélique est hors de la maison de son père, puisque, d'amoureux attentionné, il se transforme soudainement en violent persécuteur, comme dans la seconde partie de la ballade « Le roi Loys », la fille du roi Loys[551], miraculeusement ressuscitée au moment de son enterrement grâce au "couteau d'or fin" (III : 573 et 689) du beau Lautrec, se métamorphose subitement un jour en femme vampire, bourreau de son ressusciteur. Le discours et le comportement de La Corbinière ne sont plus ceux d'autrefois[552]. Il parle à Angélique de manière grossière, la traite brutalement, la maltraite même. Ayant perdu tous ses mérites d'amoureux aimable, il devient un mari corrompu, dépravé, immoral après son retour à Vérone de l'Allemagne. Au contraire, Angélique, malgré tous les méfaits de son mari, elle lui garde son amour jusqu'à la fin. Le narrateur-conteur écrit : "Cependant en constatant quelques malheureuses dispositions de *celui* qu'elle ne nomme jamais, elle n'en dit pas de mal un instant. Elle se borne à constater les faits, — et l'aime toujours, en épouse platonicienne et soumise à son sort par le raisonnement (II : 75)"[553]. Platonique, elle est incarnation de la femme dévouée à celui qu'elle aime : sa transformation est tout aussi étonnante que celle de La Corbinière, puisqu'elle était auparavant si contestaire qu'elle s'est enfui de la maison de ses parents. Ancienne rebelle, elle est désormais constamment soumise à son mari despotique, se faisant elle-même prisonnière de son propre destin. En revanche, l'abbé appartient à une véritable

[551] Au contraire d'Angélique fidèle à son mari jusqu'à la fin, la fille du roi Loys, ancienne amante fidèle au beau Lautrec, se transforme subitement en "une goule affamée de sang" (III : 689).

[552] Voici l'avis d'Angélique envers son amant le lendemain de la décalaration d'amour : "Il est vrai aussi qu'il était fort aimable, et que ses actions ne procédaient pas du lieu d'où il était sorti, car il avait le coeur très haut et très courageux." (II : 44)

[553] Au dire d'Angélique, "Cependant, dit la pauvre femme, je sentis toujours mon affection aussi grande que lorsque nous partîmes de France. Il est vrai qu'après avoir reçu la première lettre de ma mère, cette affection se partagea en deux... Mais, j'avoue que l'amour que j'avais cet homme surpassait l'affection que je portais à mes parens..." (II :79)

race rebelle, puisqu'il ne se plie jamais et se révolte toujours avec ténacité contre le pouvoir absolu, face à l'injustice et l'emprisonnement arbitraire.

Après avoir subi tant de tribulations à travers l'Italie et l'Allemagne, Angélique revient finalement à son point de départ, déçue, ruinée, vieillie, et même effacée de la généalogie familiale. Elle fait partie à la lignée des éternels persécutés pour avoir révolté contre l'autorité, comme la fille du roi Loys.

L'itinéraire d'Angélique ressemble au voyage traditionnel dont la structure est centrée sur trois pôles : le départ, les épreuves, le retour. Il n'y manque pas d'accidents relevant du cliché, comme on en trouve souvent dans les récits de voyage classique : inondation, tempête, quarantaine, famine, etc. La majeure partie de voyage d'Angélique est constituée de rudes épreuves qui imposent à l'héroïne une constante dégradation de son état.

L'itinéraire d'Angélique est un Grand Tour européen[554] se terminant par le retour au point de départ : France-Italie-Allemagne-Italie-France. Angélique quitte la maison paternelle en révolte contre l'autorité de son père. Mais à peine est-elle libérée de celui-ci, qu'elle tombe sous le joug de son mari persécuteur. Au contraire de l'abbé de Bucquoy, champion des rebelles, Angélique se transforme spectaculairement en une soumise juste après son départ de la maison paternelle. Compte tenu de la suite de ses états, de plus en plus malheureux et dégradés, son voyage trace une ligne descendante comme dans celui de Fatalla et de Robert Challe. Fille hardie d'une maison noble, elle retourne à son point de départ, ruinée, démunie, radiée même de la généalogie familiale, ayant totalement perdu l'élan oppositionnel qui la caractérisait autrefois, faisait d'elle "l'opposition même en cotte-hardie" (II : 75).

[554] Le parcours d'Angélique ressemble au Grand Tour sur le plan géographique. Mais le voyage d'Angélique n'est pas d'un voyage d'instruction du XVII^{e} siècle marqué par les étapes culturelles et artistiques.

Il est remarquable que l'auteur porte une affection quasi réelle[555] à son héroïne, de même qu'à son héros l'abbé de Bucquoy, de sorte qu'il semble s'approprier d'une certaine façon la vie de ses personnages, comme il le fait dans *Les Illuminés*. Il s'établit une espèce de communicaiton sentimentale, quoique unilatérale, entre l'auteur et ses héros. Ainsi, se réalise la fusion entre l'écriture biographique et l'écriture autobiographique dans *Les Faux Saulniers*.

« Itinéraire de l'abbé de Bucquoy »

L'abbé de Bucquoy, héros fugitif et victime du régime arbitraire sous Louis XIV, il fait partie de la race rebelle comme ligueur et frondeur. C'est un personnage insaisissable de même que le livre reste introuvable malgré les recherches obstinées du feuilletonniste. Angélique, sa prétendue grand-tante, a aussi un caractère indépendant et aventurier, et un esprit semble s'être transmis à son neveu l'abbé de Bucquoy. Elle ne recule pas devant aucun obstacle, connaît la fuite et une série de malheurs. Pourtant, le lien de parenté entre Angélique et l'abbé de Bucquoy est purement hypothétique[556], bien que l'auteur ait la prétention de n'avancer que des choses authentiques et vérifiables.

La vie mouvementée de l'abbé de Bucquoy est marquée d'une série d'arrestations et d'emprisonnements injustes, soit par suite d'une confusion de son identité avec celle

[555] Nerval prend ses héros Angélique et l'abbé de Bucquoy comme personnes non personnages, à tel point que leur relation se situe quasiment dans le champ de réalité : "Je suis arrivé hier au soir à Compiègne, poursuivant *les Bucquoy* sous toutes les formes, avec cette obstination lente qui m'est naturelle." (II : 42). La nommination d'Angélique est toujours qualificative ayant une valeur émotive "la pauvre Angélique", "la belle pénitente" et "la belle Angélique", alors que l'abbé, comme son livre, est qualifié de "fugitif" avec un adjectif démonstratif.

[556] "Enfin, Gérard fait d'Angélique la grand-tante de l'abbé, d'une façon entièrement fantaisiste, il faut bien le dire ; dans l'état actuel de nos recherches sur cette famille, il n'est possible de rattacher aux Longueval de Bucquoy ni l'abbé — qui est peut-être un imposteur —, ni même sa prétendue tante qui est cependant une authentique comtesse de Bucquoy... " Jacques Bony, *Le Dossier des « Faux Saulniers »*, p. 27.

d'un autre, soit par suite d'une erreur judiciaire[557]. L'abbé de Bucquoy, quoique emprisonné sans cesse, ne se résigne pas, et il réussit à s'évader du Fort-l'Évêque et de la Bastille malgré plusieurs échecs. Il ne peut revenir à son point de départ, à la différence d'Angélique, sa prétendue grand-tante. L'abbé de Bucquoy est avant tout un fugitif, de même, le livre qui raconte son histoire ne cesse d'échapper à son poursuivant. Sans cesse arrêté et emprisonné, il ne renonce jamais à tenter de s'évader. Son évasion du Fort-l'Évêque débouche sur une nouvelle arrestation, à La Fère, au cours de la fuite vers le nord de France. Finalement, il réussit au bout de la quatrième tentative à s'échapper de la Bastille, et s'enfuit de Paris sans tarder, gagne la Suisse à travers la Bourgogne, arrive en Hollande, puis s'installe à Hanovre où il terminera sa vie, laissant ses mémoires derrière lui. Son itinéraire est celui du voyage en Europe du nord que Nerval accomplit en partie dans *Lorely*. N'ayant pu regagner sa patrie ni rétablir son droit, l'abbé de Bucquoy demeure un personnage exclu à jamais, appartenant à la race maudite, bien que retrouvé sa liberté et échappé aux persécutions de Louis XIV.

L'abbé de Bucquoy effectue un parcours centrifuge, bien qu'il désire demeurer au centre. Son voyage est un exil forcé, sans retour, le menant soit en prison, soit à l'étranger. C'est aussi un déplacement descendant au sens propre et au sens figuré. L'abbé de Bucquoy se dirige vers des villes libres de l'Europe du nord à la recherche de la liberté[558]. Contraint d'errer continuellement sans jamais retrouver son milieu noble, l'abbé de Bucquoy, personnage vagabond, ne peut vivre à Paris, sauf incarcéré au Fort-l'Évêque ou à la Bastille. Sa vie marquée par l'errance perpétuelle et maints emprisonnements évoque indirectement celle de Nerval, elle aussi marquée par d'incessants déplacements et plusieurs internements.

---

[557] Sa première arrestation près de Sens est dû à une erreur de jugement du prévôt de Sens, confondu avec l'abbé de La Bourlie lié aux affaires des Cevennes, et la deuxième à La Fère est en conséquence de la confusion avec les gens coupables de l'enlèvement de M. Le Premier.

[558] Son itinéraire se compose de Sens, Soissons, Fort-l'Evêque, Paris, La Fère, Soissons, Bastille, la Bourgogne, la Suisse, Hanovre, Leipzig.

« Trois quêtes en une »

Les trois voyages sont à la fois différents et similaires. Les itinéraires de l'abbé de Bucquoy et d'Angélique se superposent en partie à celui du narrateur-auteur. Les trois voyageurs accomplissent leurs tâches à travers une espèce de voyage d'épreuves comme les initiés de l'antiquité égyptienne. Trois personnages résistent aux contraintes pour atteindre leur but personnel. Le narrateur cherche un livre censé être unique en France, introuvable mais indispensable pour écrire son feuilleton ; Angélique n'abandonne pas l'amour interdit par ses parents ; et l'abbé de Bucquoy tente sans cesse de s'évader de prison[559]et de retrouver la liberté injustement perdue.

De retour à Paris, ayant acheté le livre tant cherché aux enchères, le narrateur fait don de l'ouvrage à la Bibliothèque nationale et se retrouve donc les mains vides à son point de départ, mais ayant achevé son feuilleton. De même, l'abbé de Bucquoy laisse ses *Mémoires*, et Angélique, sa *Confession*. Par ailleurs, le je-narrateur raconte, par bribes, une partie de sa vie, en visitant le théâtre des événements de ses héros et en écrivant ses propres souvenirs d'enfance au Valois. Il justifie son écriture autobiographique par l'impossibilité d'écrire un roman interdit par la loi. La continuelle déambulation du narrateur à la recherche de l'abbé de Bucquoy n'est d'autre chose qu'une tentative de retrouver ses racines, comme ses récits biographiques sont une forme d'écriture autobiographique, bien que déguisée.

Enfin, arrivé à sa destination, le narrateur ne trouve que de ruines de châteaux des Longueval de Bucquoy aussi à Dammartin qu'à Longueval : les hautes tours sont rasées, mais l'emplacement et les souterrains subsistent bel et bien. Les endroits qu'il parcourt à la recherche des renseignements sur l'abbé de Bucquoy restent vides en tant

[559] Deux évasions de l'abbé de Bucquoy, du Fort-l'Evêque en 1706 et de la Bastille en 1709, et une autre évasion imaginaire de la prison de Soissons.

que vestiges vulnérables d'un passé susceptible de s'ensevelir à moins qu'on le ressuscite. Le vide doit être comblé par la réécriture d'un passé oublié ou disparu, tout comme les ruines doivent être ranimées dans le présent à la lumière du passé révolu, car elles conservent "mille souvenirs chéris" (II : 138). Là se trouve un véritable sujet des *Faux Saulniers* : la création du Livre sur une base précaire[560], à travers laquelle s'effectue la réhabilitation d'un passé harmonieux tombé dans l'oubli.

2. Voyage parodique : *Les Nuits d'octobre*

1) Voyage excentrique ou anti-voyage

Les Nuits d'octobre, publiées en feuilleton dans *L'Illustration* les 9, 23, 30 octobre, les 6, 13 novembre 1852, sous-titrés « Paris, Pantin et Meaux », sont composées de vingt-six chapitres[561], assez courts mais avec une densité remarquable : quinze chapitres sont consacrés à une nuit parisienne et onze à deux nuits valoisiennes dont une à Meaux et une autre en prison à Crespy. À mesure que le récit avance, sa vitesse du récit augmente. La nuit parisienne couvre plus de la moitié des chapitres, alors que six chapitres (XVI-XXI) sont seulement consacrés à Meaux, un (XXII) raconte le trajet de Meaux à Nanteuil, trois (XXIII-XXV) sont attribués à Crespy, et un (XXVI) traite de l'itinéraire de Crespy à Senlis, c'est le dernier chapitre, accompagné d'un avis au lecteur et suivi d'un sommaire-épilogue rapportant l'arrivée tardive à Creil. *Les Nuits d'octobre* sont un récit de voyage à la composition très libre sur le mode du roman picaresque. À chaque lieu, le voyageur nervalien présente un nouveau personnage : ouvrier, vagabond,

[560] La vulnérabilté du Livre est représentée par dix-neuf éditions de *Don Quichotte* incomplètes à la Bibliothèque nationale, l'éternel incendie de la bibliothèque d'Alexandrie, l'édition en quatre volumes du *Perceforest* du XVI^e^ siècle incomplète, la plupart des lecteurs de la Bibliothèque nationale hostiles à la conservation du livre, un exemplaire dépareillé des derniers volumes des *Confessions* de Rousseau, etc.

[561] La coupe des chapitres est pratiquée à la manière de celle de strophes et rejet au vers conformément au procédé typique de feuilleton. Un chapitre commence par la reprise ayant fonction de rappel et supplément de l'histoire du chapitre précédent.

rôtisseur, chansonnier, restaurateur, serveur, musicien, jeune débauché, marchande, limonadier, spéculateur, fleuriste, ivrogne, chiffonière, policier, saltimbanque, danseuse, comédien… Les portraits-croquis se succèdent sans rapports immédiats entre eux : ce n'est qu'une juxtaposition. *Les Nuits* donnent ainsi un portrait collectif des mlieux sociaux les plus divers surtout populaires et marginaux, une mosaïque des habitués de la vie nocturne. C'est une suite de fragments hétéroclites, divisés en chapitres, d'une grande variété de tons et de formes : micro-récits anecdotiques, comédies lyriques, chansons populaires, pastiches de dialogue à la Diderot, vers parodiques, etc.

Cependant, ce petit voyage ne couvre que « trois nuits », et non pas « trois jours ». Le titre *Les Nuits d'octobre* insinue une mise à l'écart ironique de la vie diurne. Le trajet parcouru se réduit au Paris nocturne et au pays du Valois, ce qui est très court par rapport au grand voyage en Orient et au Grand Tour européen. Le mouvement du premier volet est une descente dans les bas-fonds parisiens, symbolisés par les cercles de l'enfer de Dante, qui, à partir de Montmartre (ou de la gare de l'Est), s'enfoncent vers les Halles, *le ventre de Paris*. Le voyageur nervalien explore la vie nocturne, où se côtoient d'honnêtes travailleurs, de pauvres diables avinés, des malheureux sans asile, et montre l'envers de la vie normale de la société bourgeoise, l'envers de la vie ordinaire conforme à l'ordre établi. Chargé de "dangereuses et sublimes missions"[562], le narrateur plonge dans la société marginale de la nuit parisienne, accompagné d'un « ami » parisien tel Dante conduit par Virgile dans *L'Enfer* et *Le Purgatoire*. Dans le deuxième volet, qui raconte un voyage solitaire au Valois, sans compagnon de route, le voyageur nervalien est désorienté au Valois par la perte de repères spatio-temporels. Deux scènes de rêve, le réveil à l'hôtel de La Syrène et celui à la prison de Crespy montrent le seuil entre l'imaginaire et le réel, et le moment de passage de l'un à l'autre. Pareil à la demi-somnolence ou au rêve éveillé, ce moment intermédiaire représente la confusion de la

[562] "Les hommes riches manquent trop du courage qui consiste à pénétrer dans de semblables lieux, dans ce vestibule du purgatoire d'où il serait peut-être facile de sauver quelques âmes…" (III : 335)

perception, le dédoublement du sujet et la perte des repères spatio-temporels, dégèglements qu'on retrouve généralisés dans *Aurélia*.

Eu égard au principe chronologique du compte rendu de voyage, celui des *Nuits* se déroule parfois de manière anachronique, du fait de l'insertion de micro-récits racontant des histoires du passé. Par exemple, le spectacle de la femme mérinos, annoncé au chapitre « XVI. Meaux », est relaté rétrospectivement au chapitre « XXI. La femme mérinos ». De même, le voyageur nervalien n'annonce le but de son voyage que tardivement, au chapitre « XXII. Itinériare ». Ainsi, la narration du voyage trace une ligne courbe, de même que l'itinéraire.

De surcroît, le prétexte du voyage (une invitation par son ami limonadier à la chasse à la loutre) constitue une tentative d'imitation satirique du « vrai absolu ». L'itinéraire dessine une « géographie magique » fantaisiste. Afin d'éviter les correspondances déroutantes et inextricables du chemin de fer du Nord qui fait "un coude énorme avant de parvenir à Creil" (III : 345), le voyageur nervalien choisit la voiture et la marche à pied à partir de Meaux pour aller à Creil[563]. Le vagabondage est d'abord provoqué par des incidents de voyage qui lui ont fait manquer à deux reprises le train à la gare de l'Est. Qui plus est, le voyageur nervalien manque l'omnibus de Dammartin à Meaux. En fait, il semble le laisser partir par exprès et ne se soucie guère de l'avoir manqué comme le fait le voyageur humoristique au début du *Voyage en Orient*. C'est un anti-voyage parodique du voyage traditionnel fait selon un itinéraire préétabli.

À la différence de ce qu'il fait dans « Scènes de la vie... » – observation fidèle des événements quotidiens et études des détails exacts « sans invention romanesque » –, Nerval ne cesse de multiplier ici les références et les digressions. Il aborde ainsi le réalisme en en imitant le procédé en même temps qu'en en sapant les fondements. Le

[563] L'itinéraire intial était ainsi : Meaux à Dammartin par l'omnibus (le voyageur le manque et va à Crespy), traverser le bois d'Ermenonville et suivre la Nonette jusqu'à Senlis à pied, Senlis à Creil par l'omnibus.

mouvement narratif va de pair avec le déplacement du voyageur dans *Les Nuits* : comme le récit progresse en digressant, le voyageur nervalien semble se déplacer mais ne pas arriver à sa destination. Ainsi, le récit se termine ironiquement par “la loutre empaillée”, le narrateur étant arrivé trop tard au rendez-vous. De même, dans *Lorely*, le voyageur nervalien arrive trop tard aux fêtes de Weimar, par conséquent il ne peut assister ni à la représentation du *Prométhée délivré* de Liszt ni à l’inauguration de la statue de Herder. Quelle que soit la réalité des péripéties survenues pendant le voyage, Nerval rapporte les événements passés en différé en feignant de le faire en direct, d’où l’impression d’instantanéité de la narration. De plus, étant donné l’attitude du voyageur nervalien à l’égard de son itinéraire, *Les Nuits* sont un voyage excentrique ou un anti-voyage. Le mouvement du voyageur se révèle contradictoire en ce que celui-ci s’approche en même temps qu’il s’éloigne de sa destination : les mouvements centrifuge et centripète coexistent. Le choix de l’itinéraire et le moyen de déplacement sont illogiques et dérésonnables selon les critères normaux de la société moderne bourgeoise : c’est une allégorie de l’anti-voyage.

Le voyageur fantaisiste donne une tonalité ironique à l’ensemble du récit. Il se comporte selon son humeur sans fixer ni but ni destination à sa déambulation, de sorte que le rôle du narrateur du premier volet est principalement celui du témoin des événements qui passent sous ses yeux. Dans le deuxième volet, le narrateur se dédouble, il est à la fois acteur et spectateur, notamment dans les scènes de rêve. Ainsi, le spectateur se mue aussi en juge de sa participation au spectacle. Le narrateur juge sa propre action dans le premier rêve : “Serait-ce la peine à laquelle je serais condamné pour mes fautes ?”(III : 337) ou “Serait-ce pour avoir embrassé la femme à cornes, — ou pour avoir promené mes doigts dans sa chevelure de mérinos ?” (III : 338) Le point de vue du narrateur sur la « merveille surprenante » est ambivalent : il semble la décrire d’une manière réaliste mais analeptique, et en même temps il laisse planer un doute

comme spectateur de son action[564]. Enfin, le narrateur-auteur comment directement parfois sur son propre récit avec un regard critique. Nerval évoque le rôle de l'écrivain[565] à la fin de sa déambulation parisienne ; il met en question la véracité de représentation de la femme mérinos et donne une critique subtile de son arrestation arbitraire[566].

En un sens, l'impossibilité d'employer pleinement le procédé du « vrai absolu » n'apparaît pas seulement en un voyage fantaisiste via la voie oblique, mais aussi dans l'excès d'emprunt aux intertextes. De plus, l'impossibilité de prouver l'identité entre l'être et le paraître conduit l'auteur à d'incessants renvois aux semblables.

2) Mosaïque des micro-récits

Les Nuits sont véritablement sursaturées de multiples intertextes et de figures de rhétoriques. Y apparaissent une foule d'emprunts à d'autres auteurs, des citations, des références, des allusions et des pastiches : arias, chansons populaires, Rousseau[567], Musset (deux vers parodiques sur les derviches turcs), Mozart[568], Homère[569], Virgile

[564] Dans le premier rêve les petits gnômes bienfaisants jugent : "— cependant les cornes de cette femme ne sont pas telles que l'avait dit le saltimbanque : — notre Parisien est encore jeune... Il ne s'est pas assez méfié du *boniment*" (III : 339).

[565] "Un simple écrivain ne peut que mettre le doigt sur ces plaies, sans prétendre à les fermer." (III : 335)

[566] "Ceci n'est pas une critique de ce qui se passe aujourd'hui. Cela s'est toujours fait ainsi. Je ne raconte cette aventure que pour demander que comme pour d'autres choses, on tente un progrès sur ce point." (III : 350-351)

[567] "— Jean-Jacques avait bien raison de s'en prendre aux moeurs des villes d'un principe de corruption qui s'étend plus tard jusqu'aux campagnes". (III : 328)

[568] À l'encouragement de son ami au narrateur selon le discours Virgile à Dante, le narrateur lui répond sur un air de *Don Giovanni* de Mozart : "Andiam' ! andiam' ! andiamo bene !..." (III : 328) À propos de l'inexactitude de la citation nervalienne, voir n. 1 de p. 328 (III : 1106).

[569] Nerval pratique la référence et l'allusion à Homère : "Il marche dans un rêve comme les dieux de l'*Iliade* marchaient parfois dans un unage […]." (III : 315) ; "Insensibles aux voix de ces sirènes, nous entrons enfin chez Barate" (III : 332).

(« spectre où saigne encore la place de l'amour ! »[570]), Dante (cercle, abîme, purgatoire, enfer), Sterne (la célèbre spirale du bâton du caporal Trim), Diderot (« Et puis, qu'est-ce que cela prouve ? » (III : 314)), Goethe ("Elle me fit l'effet de la blonde sorcière de Faust qui causant tendrement avec son valseur, laisse échapper de sa bouche une souris rouge" (III : 331)), Fichte (le *moi* et le *non-moi* concernant l'objectivité et la subjectivité dans le « Choeur des gnômes » qui est un pastiche du folklore allemand), comédies lyriques (*Robert Macaire*, *Les Saltimbanques*)...

En un sens, la mosaïque de portraits-croquis n'est autre qu'une mosaïque d'intertextes. Le mélange des genres et des tons fait du récit un patchwork composé d'éléments hétéroclites. La difficulté majeure de lecture des *Nuits*, texte inclassable, provient d'un bricolage ingénieux. Le récit prend l'aspect d'un récit excentrique écrit sur un ton humoristique et ironique. L'idée de ce voyage humoristique[571] vient de la lecture d'un article, *faussement* attribué à Charles Dickens, « La Clef de la rue ». L'imitation du procédé du « vrai absolu » donne au récit une dimension parodique. Son titre *Les Nuits d'octobre* fait allusion aux *Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne, auteur favori de Nerval. L'ouvrage de Restif entre dans la lignée des « tableaux de Paris »[572], dont *Le Tableau de Paris* (1781-1788) de Louis-Sébastien Mercier, qui offrent des études des moeurs de la vie contemporaine, notamment du Paris obscur du noctambulisme. Diderot et Sterne, eux, sont évoqués comme garants du récit parodique dans *Les Nuits*.

---

[570] "Allusion à la descente de Virgile aux enfers, où se trouve Didon depuis son suicide récent : *recens a vulnere Dido*, « Didon à la blessure récente » (*Énéide*, livre VI, v. 450)". (note de Claude Pichois de l'édition de la Pléiade : III : 1105) ; "Or sie forte ed ardito ; — / omai si scedne per sì fatte scale..." (« Sois fort et hardi : on ne descend ici que par de tels escaliers. ») (III : 328)

[571] Voir Daniel Sangsue, « Le Récit de voyage humoristique (XVII^{e}-XIX^{e} siècles) », *RHLF*, 2001, n^{o}4, p. 1139-1142.

[572] Voir Hisashi Mizuno, « Nerval face au réalisme : *Les Nuits d'octobre* et l'esthétique nervalienne », *RHLF*, 2005, n^{o} 4, p. 819-820.

Le narrateur introduit dès le premier chapitre son ami parisien qui l'accompagne dans l'exploration du Paris nocturne. À part son rôle de fournisseur de sources des récits anecdotiques tels que « les nuits de Montmartre », « la salade au chocolat de Saint-Cricq », « le souper des poètes pauvres aux charniers », son ami joue le rôle d'interlocuteur du narrateur dans les scènes dialoguées. Tous deux s'entendent fort bien, et sont semblables à « deux philosophes marseillais »[573], dont les discours se terminent invariablement par *hum* et *heuh* comme signes symboliques qu'ils sont du même avis. Compte tenu de son humeur et de son comportement[574], le narrateur ressemble beaucoup à l'auteur Nerval, donc a l'air d'être son double. Comme Virgile accompagne Dante dans *L'Enfer*, son ami guide-initiateur conduit le narrateur dans l'exploration de l'enfer parisien. Compagnon des deambulations nocturnes, il disparaît au point du jour comme un fantôme à la fin de l'itinéraire parisien, alors que Virgile quitte Dante au sommet du purgatoire[575], avant le paradis.

La référence à Dante est prédominante dans *Les Nuits*, soit sous forme d'allusion ("*Voilà, voilà, celui qui revient de l'enfer !*"[576] (III : 336)), soit sous forme de métaphore (au niveau du vocabulaire). Par exemple, exprimant son souhait de conserver le souvenir d'une voix pure (« X. Le Rôtisseur »), le narrateur évoque évoque *L'Enfer* en deux passages :

---

[573] Le duo parfait ayant le même avis et le même goût entre le narrateur et son ami évoque également deux compagnons de voyage humoristiques Chapelle et Bachumont.

[574] Selon le portrait du chapitre « II. Mon ami », curieux de tout ce qui se passe dans la rue, il est un badaud pauvre de Paris, un promeneur rêveur, un amateur de l'oiseau, un noctambule, un infatigable harangueur.

[575] Gabrielle Chamarat précise la similarité de construction du récit entre *Les Nuits* et *L'Enfer* : "Pourtant, cette disparition de l'ami a lieu au moment du "passage" essentiel du texte. Virgile, on le sait, disparaît au seuil du Paradis à partir duquel, précisément, le sens du Voyage se délie, en même temps que celui de la condition humaine considérée « en Dieu »". Gabrielle Chamarat, « Dante et Diderot dans *Les Nuits d'octobre* », *Nerval, réalisme et invention*, p. 93-94.

[576] Nerval cite en tête du chapitre « XVI. Meaux » le "dernier vers de l'iambe d'Auguste Barbier consacré à Dante" (Claude Pichois).

> Adieu, adieu, et pour jamais adieu !... Tu ressembles au séraphin doré du Dante, qui répand un dernier éclair de poésie sur les cercles ténébreux — dont la spirale immense se rétrécit toujours, pour aboutir à ce puits sombre où Lucifer est enchaîné jusqu'au dernier jugement.
> [...] Les tourbillons que vous formez s'effacent peu à peu dans la brume... La *Pia*, la *Francesca* passent peut-être à nos côtés... L'adultère, le crime et la faiblesse se coudoient, sans se reconnaître, à travers ces ombres trompeuses. (III : 326)

À la fin du chapitre « VII. Le café des aveugles », le narrateur invite au monde dantesque : "Et maintenant, plongeons-nous plus profondément encore dans les cercles inextricables de l'enfer parisien" (III : 321). Selon l'ami du narrateur, le quartier du Palais-Royal n'est pas l'enfer mais "c'est tout au plus le purgatoire" (III : 328). Cependant, pour arriver au centre de l'enfer parisien, il faut descendre plus profond, car "Là n'est pas encore le dernier abîme" (III : 336). *Les Nuits*, voyage vers l'enfer parisien, sont une « comédie humaine » nervalienne. Diderot et Sterne sont aux garants du récit excentrique ce que Dante est au modèle du voyage initiatique marqué par la descente vers le centre.

Au niveau paratextuel, le chapitre « III. La nuit de Montmartre » fait pendant au chapitre « V. Les nuits de Londres », dans lequel Nerval fait allusion à l'article « La Clef de la rue ». Nerval caricature en vers[577] des hommes assistant au *Bal des Chiens* (correspondant du *bal négligé* de Vienne) en parodiant les vers à l'impératif de *Namouna* de Musset. Le chapitre « X. Le Rôtisseur » se termine, après une scène vaudevillesque, par un dialogue entre le narrateur et son ami, citant Dante et Mozart. Deux maximes sur la folie de Pascal et de La Rochefoucauld clôturent le chapitre « XIX. Je m'éveille » après l'insertion d'un air d'une comédie, *Les Prétendus*, chanté par Bilboquet. S'intercalent encore des chansons populaires : *À la Grand'Pinte* et *Pommes de reinette*. Au chapitre « XXV. Autre rêve », Edgar Poe, Dickens, Ainsworth, trois auteurs étrangers réalistes contemporains sont cités par rapport à trois anciens

[577] "Ne les dérange pas, ils t'appelleraient chien... / Ne les insulte pas, car ils te valent bien !" (III : 323)

réalistes classiques, Lucien, Rabelais, Érasme. Les souvenirs du voyage en Orient et du voyage en Allemagne resurgissent de manière allusive comme indices autobiographiques. Lorsque le narrateur raconte ses tribulations d'une nuit passée en prison à Crespy, il se rappelle son voyage en Orient, ce qui l'aide à garder son sang-froid dans une situation difficile. Le souvenir du voyage en Allemagne est évoqué par la bière bue au café de Mars où a eu lieu le spectacle de la femme mérinos.

Une foule d'intertextes, insérés comme de nombreuses digressions, prennent le contre-pied de l'école du vrai en jetant un doute sur la véracité de ce qu'il a rapporté. Le récit parodique n'en reste pas moins une façon ironique de révéler le vrai sans pour autant nier totalement le faux. Nerval met indirectement en cause à travers le récit parodique les contraintes des genres et revendique la liberté de l'écriture.

3) Voyage humoristique

L'humour est très présent tout au long des *Nuits*, notamment dans les dialogues des micro-récits. Une ironie subtile apporte au récit un autre aspect réaliste, inattendu et caché de l'objet. L'ironie est néanmoins à peine perceptible dans le discours humoristique. L'ironie nervalienne est douce, fine et subtile, elle n'est ni amère ni mordante, c'est une mise à distance de l'objet et du sujet.

Dans *Les Nuits*, chaque chapitre comporte, à quelques exceptions près, un ou deux récits plaisants. À mesure que se déplace le voyageur nervalien, chaque lieu apporte une anecdote amusante ou une histoire drôle, de même que chaque nouveau personnage engendre un nouveau récit. *Les Nuits* sont ainsi composées d'une série de micro-récits digressifs, à tel point que, loin de se concentrer sur une ligne directrice, le récit se dissémine excentriquement. Les micro-récits sont pour la plupart des dialogues. *Les Nuits* sont le royaume des récits anecdotiques : évacuation des vagabonds des tuyaux de gaz à Montmartre ; vengeance *spirituelle* du Saint-Cricq contre l'interdiction qui lui est

fait d'entrer au café Anglais[578] ; accord parfait rendu par de simples *hum* et *heuh* entre « deux philosophes marseillais » ; conseils donnés par une femme de "type habillé des néréides de Rubens" (III : 327) à un jeune débauché ; mégots sitôt jetés sitôt ramassés par des jeunes moins fortunés au *Bal des Chiens* ; entretien burlesque entre un ami du narrateur, une jolie blonde et sa mère au marché aux pommes de terre ; poètes pauvres du XVIII[e] siècle venus souper dans les charniers ; usage des conduits d'eau chez Paul Niquet en cas de rixe, imputation à Bilboquet de la négligence des hommages à monsieur le maire et son épouse[579] ; prononciation de l'italien à la piémontaise par M. Montaldo... Nombre de récits insérés de manière rhapsodique sont une parodie ironique du « vrai absolu » d'après le principe du dagurréotype du réel.

Considérons un dialogue humoristique : il s'agit d'une série de répliques entre le maire de Crespy et le narrateur arrêté faute de passeport. Ce morceau de bravoure de l'art du dialogue évoque *Jacques le Fataliste* avec les deux voix contrastées et symétriques du narrateur et de son interlocuteur. Ce dialogue présente d'une manière humoristique la situation des deux personnages :

> « Hé bien, vous êtes en état d'arrestation ! — Et où coucherai-je ? — À la prison.
> — Diable, mais je crains de ne pas être bien couché ?
> — C'est votre affaire.
> — Et si je payais un ou deux gendarmes pour me garder à l'hôtel ?...
> — Ce n'est pas l'usage.
> — Cela se faisait au XVIII[e] siècle.
> — Plus aujourd'hui. » (III : 347)

Le narrateur note ironiquement l'arrivée normale des poirés, manquée l'an passé : "La ville de Domfront (ville de malheur) est cette fois très heureuse" (III : 329). Le

[578] La réplique de Saint-Cricq adressée à ses ennemis a de l'allure ironique : "Je suis ici par la volonté de mon père et de monsieur le préfet, etc., et je n'en sortirai, etc." (III : 318)

[579] L'air des *Prétendus*, comédie lyrique de Rochon de Chabannes, cité dans le texte, n'est pas chanté par Bilboquet dans *Les Saltimbanques*. Voir la note 3 de p. 340 de l'édition de *la Pléiade III*, p. 1110.

commentaire sur les cheveux de la femme mérinos va jusqu'à l'hyperbole mêlée d'ironie : "Que de maris seraient heureux de trouver dans les cheveux de leurs femmes cette *matière première* qui réduirait le prix de leurs vêtements à la simple main-d'oeuvre" (III : 343). Le narrateur regrette aussi sur un ton élégiaque la disparition d'une ancienne coutume. Dans une goguette, il s'étonne de ne pas tourver cette devise : "RESPECT AUX DAMES ! HONNEUR AUX POLONAIS[580] ! Comme les traditions se perdent !" (III : 325). Le regret du narrateur est imprégné d'une ironie cynique dans l'épisode rapportant la construction d'une nouvelle église au quartier bourgeois de Crespy, au lieu de la restauration de l'ancienne cathédrale gothique : "Aujourd'hui tout est changé, c'est le bon Dieu qui est obligé de se rapprocher des paroissiens !..." (III : 346). Le ton devient satirique vis-à-vis d'un établissement qui a changé de fonction : l'ancien *Athénée*, établissement de conférences de La Harpe, est transformé en "splendide estaminet *des Nations*, contenant douze billards. Plus d'esthétique, plus de poésie […]" (III : 322). La polysémie se prête aussi à l'humour. Un habitué du *Bal des Chiens* dit : "Vous *roulez* (entrez) dans le bal (on prononce b-a-l), c'est assez *rigollot ce soir*" (III : 322). Le mot « Pantin » ne désigne pas seulement « le Paris obscur » ou « le Paris canaille », mais aussi le lieu que le narrateur qualifie ironiquement comme « le vrai Pantin » dans le chapitre « XVI. Meaux ». Du reste, la tonalité variée représente bien la multiplicité des tentatives d'une écriture réaliste. Ainsi, le réalisme nervalien[581] n'est pas séparable de l'ironie et de l'humour.

---

[580] L'auteur met en petites majuscules.

[581] Sur le réalisme des *Nuits d'octobre*, voir Gabrielle Chamarat, « Dante et Diderot dans *Les Nuits d'octobre* », *Nerval, réalisme et invention*, p. 91-105 ; Sylvie Thorel-Cailleteau, « Réalisme et fantaisie dans *Les Nuits d'octobre* », *La Fantaisie post-romantique*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, p. 253-264 ; Hisashi Mizuno, « Nerval face au réalisme : *Les Nuits d'octobre* et l'esthétique nervalienne », RHLF, 2005, n° 4, p. 817-841 ; Hisashi Mizuno, « Les jeux de la vérité dans *Les Nuits d'octobre* de Gérard de Nerval », *Journée Nerval du 29 janvier 2005 à Saint Germain en Laye*, p. 131-148.

4) Réalisme nervalien

Dans *Les Nuits* ainsi que dans *Les Faux Saulniers* alternent l'observation et le commentaire, de sorte que le narrateur-témoin réaliste relaie parfois le narrateur-auteur (*auteur implicite*) qui intervient directement dans son récit à travers la parabase. D'abord, Nerval tente d'imiter « l'école du vrai » à la Charles Dickens, auteur connu pour ses études des couches misérables de Londres ; il contrebalance ensuite les « excès d'un réalisme trop absolu » par l'humour et l'ironie. En revanche, Nerval s'attache particulièrement à l'authenticité du récit garantie par la présence matérielle de documents historiques dans *Les Faux Saulniers*. Le narrateur affirme la véracité de certains manuscrits conservés aux Archives nationales comme la *Confession* d'Angélique[582]. De plus, il renforce sa thèse par la visite des lieux[583], où s'est déroulé l'histoire de son héroïne. De même, dans *Les Nuits*, face à la « merveille surprenante », Nerval fait tout son possible pour établir objectivement la véracité du phénomène. D'abord à travers l'affiche qui l'annonce (l'auteur la dépose aux bureaux de *L'Illustration*), puis à travers une scène de rêve (« sensations étranges du sommeil » suscitées par les souvenirs de la nuit parisienne, une surconsommation de tabac et de bière au café de Mars et l'aspect des « terribles moulins à eau » du pont des Arches de Meaux), ensuite par les commentaires sur le spectacle, enfin, par la description du spectacle en analepse. En fait, l'introduction de la subjectivité à travers le récit d'un rêve, la mise en suspens par le fantastique, l'indécision entre l'observation impersonnelle et le sentiment personnel, sont les caractères les plus frappants du récit nervalien. Nerval tente d'associer objectivité et subjectivité pour dépasser la limite du « vrai absolu ». Sa manière de rendre compte du spectacle n'est ni tout à fait objective ni tout à fait subjective, si bien que sa prise de position à l'égard du réalisme est

[582] "Son principal mérite est d'être vraie incontestablement. Tout ce que j'ai analysé aujourd'hui peut être vérifié aux Archives nationales." (II : 47)

[583] "Je parcours en ce moment le pays où tout cela s'est passé, et vous ne pouvez douter de mon exactitude…" (II : 47)

marginale et ironique, laissant coexister confirmation et mise en doute du même phénomène. Le narrateur avoue finalement que “Le métier de réaliste est trop dur à faire. La lecture d’un article de Charles Dickens est pourtant la source de ces divagations !...” (III : 342). Mais cet aveu ne veut pas dire qu’il abandonne entièrement « l’école du vrai ». Avant de faire une remarque a propos de laa véracité du spectacle de la femme mérinos, le narrateur précise son idée du vrai en mettant en question le rapport entre le vrai et le faux. Le vrai n’existe pas absolument, et sa représentation ne dit nécessairement pas non plus la vérité :

> Or, le vrai, c’est le faux, du moins en art et en poésie. Quoi de plus faux que l’*Iliade*, que l’*Enéide*, que la *Jérusalem délivérée*, que la *Henriade* ? — que les tragédies, que les romans ?... « Et bien, moi, dit le critique, j’aime ce faux : est-ce que cela m’amuse que vous me racontiez votre vie pas à pas, que vous analysiez vos rêves, vos impressions, vos sensations ?... Que m’importe que vous ayez couché à *La Syrène*, chez le Vallois ? Je présume que cela n’est pas vrai, — ou bien que cela est arrangé : — Vous me direz d’aller y voir... Je n’ai pas besoin de me rendre à Meaux ! — Du reste, les mêmes choses m’arriveraient que je n’aurais pas l’aplomb d’en entretenir le public. (III : 342)

De toute manière, l’affiche ne suffisait pas à prouver la « merveille surprenante », il fallait la vérifier sur place. Est-ce pour cette raison que le récit entier ne cesse de se reporter à d’autres auteurs et d’autres textes[584], au point de faire preuve ironiquement du vrai absolu ? Dans cette perspective, le daguerréotype[585] est l’instrument par excellence du réalisme sur le plan de la fidélité, puisqu’il est capable de représenter exactement l’objet.

---

[584] Le paraître change constamment en révélant un autre aspect de l’être : ainsi, les jambes effiliées de la statue de la Camargo (1710-1770), danseuse de l’Opéra de Paris, se comparent immédiatement à celles de l’Espagnole, et un soubresaut d’un poisson de la Marne ressemble à la « cachucha éperdue » de la statue de la Camargo. La femme-mérinos est la Vénitienne dont la figure pâle et régulière renvoie aussi aux vierges de Carlo Dolci peintre florentin du XVII^{e} siècle.

[585] Nerval prend le dagurrréotype pour “instrument de patience […] et qui, détruisant les illusions, oppose à chaque figure le miroir de la vérité” (III : 322).

L'écriture des *Nuits* est proche du reportage au sens de la presse contemporaine. L'effet de réel est accentué par l'emploi de la langue populaire. L'exploration de l'enfer parisien se double d'une quête d'une langue nouvelle conforme au réalisme. Nerval introduit, pour l'effet de réel, l'argotisme (*louveteau* [586] , *Pantruche*), le néologisme (*annuité*, *rigollot*, *goguette*[587]), l'archaïsme (*effeuiller*[588], *attouchement*[589]), l'anglicisme (*cockneys*, *saloons*, *wauxhalls*) et la langue populaire (*roulée*[590], *le sac*[591], *merlan*[592]). Le chapitre « VIII. Pantin » débute par une explication du mot « Pantin » : "Pantin — c'est le Paris obscur — quelques-uns diraient le Paris canaille ; mais ce dernier s'appelle, en argot, Pantruche" (III : 322). Au terme de considérations sur le français, le narrateur craint que la langue vulgaire ne prédomine sur la langue savante.

Une certaine ironie s'installe dans la coexistence d'éléments contradictoires dans un même objet. Le narrateur tente de décrire fidèlement ce qu'il observe au cours de son trajet, mais se trouve confronté à des réalités ambiguës et indéterminées. Les vrais visages se dégagent des apparences. Ainsi, il y a de riches spéculateurs qui sont au fond de faux paysans, et des millionnaires méconnaissables parmi "une foule d'hommes en

---

[586] Bien que l'auteur précise ce mot "fils de maître, selon les termes de compagnonnage", *louveteau* est un terme de la franc-maçonnerie. Voir, la note 4 de la page 323 de l'édition de la Pléiade t. III (III : 1104).

[587] Selon *Grand Larousse Universel* (1992), *goguette* est un "nom donné naguère, à Paris, à des sociétés chantantes qui tenaient leurs séances dans des cabarets (Les goguettes datent des premières années de la Restauration. En 1840, il y en avait dans presque toutes les rues de Paris […]. Elles disparurent sous le second Empire)".

[588] Voir la note 2 de la page 314 de l'édition de *la Pléiade* t. III (III : 1098).

[589] Selon *Le Grand Robert de la Langue Française*, ce mot, avec cett remarque que "le mot est vieilli ou rare en emploi général", signifie spécialement "fait de se toucher la main. Attouchement franc-maçonnique : manière de se toucher la main, signe de reconnaissance maçonnique".

[590] Le chapitre X. « Le Rôtisseur » comporte une scène vaudevillesque entre une femme-matrone conseillère imposante et un jeune homme dissipé. Les deux personnages rappelent Pauline et Raphaël dans *La Peau de chagrin* de Balzac. "— Ah ! jeune homme ! cette femme-là, ça sera ta mort.

— Elle ne sait pas encore la roulée qu'elle va recevoir !..." (III : 328)

[591] *"A-t-elle le sac ?* (Cela veut dire en langage des halles : « A-t-elle de l'argent ? »" (III : 331)

[592] Coiffeur.

blouse, en chapeau rond et en manteau blanc rayé de noir, couchés sur des sacs de haricots…"(III : 330) au marché des Innocents : "Ce sont de faux paysans. Sous leur roulière ou leur bourgeron ils sont parfaitement vêtus et laisseront demain leur blouse chez le marchand de vin pour retrourner chez eux en tilbury" (III : 330). De même, des femmes qui épluchent des pommes de terre sont plus riches qu'elles ne semblent. Entre l'être et le paraître, il existe une distance ironique. En outre, le raisonnement d'une chiffonnière ("Le bon Dieu c'est le diable !" (III : 334)) est un paralogisme aux yeux d'un vieux philosophe sophiste : "Si le bon Dieu c'est le diable, alors c'est le diable qui est le bon Dieu, cela revient toujours au même" (III : 334-335). Comme le dit Hisashi Mizuno, "la tentative de Nerval consiste à détourner intérieurement le principe du réalisme tout en composant un texte à l'apparence réaliste"[593]. La difficulté du « vrai absolu » conduit finalement le narrateur à mettre en question le réalisme à la Dickens, en y introduisant un point de vue subjectif, c'est-à-dire des éléments imaginaires, notamment des rêves, des impressions et des sentiments individuels permettant une prise de distance vis-à-vis de l'objet.

Deux rêves sont introduits dans le deuxième volet : l'un à l'hôtel de Meaux, l'autre à la prison de Crespy. Le chapitre « XVIII. Choeur de gnômes » raconte le premier récit de rêve à la manière d'une légende allemande. Les paroles de cette chanson parodique révèlent une autre face de l'objet. À la fin du chapitre, Nerval renvoie le jugement de la folie à Pascal et à La Rochefoucauld pour dire que le lien entre la folie et la sagesse est tout à fait relatif. Le chapitre « XXV. Autre rêve » évoque le danger du réalisme trop absolu. Le narrateur se retrouve au tribunal, où il est condamné à la peine capitale par suite d'une tentative réaliste. Son attitude réaliste est triplement[594] critiquée à cause des monstres, du crime et de l'emprisonnement. Suit une contestation appuyée sur trois

[593] Hisashi Mizuno, « Les jeux de la vérité dans *Les Nuits d'octobre* de Gérard de Nerval », *Journée Nerval du 29 janvier 2005 à Saint Germain en Laye*, p. 146.

[594] « Fantaisiste ! réaliste !! essayiste !!! » (III : 348)

auteurs fantaisistes classiques, Lucien, Rabelais, Érasme. Les deux scènes de rêve permettent de découvrir un aspect du réalisme comme une contrepartie du « vrai absolu ». Le monde imaginaire (le rêve) n'est-t-il pas aussi un motif du réalisme subjectif mais plus profond ? Selon Jean-Nicolas Illouz, la tentative d'écriture réaliste dans *Les Nuits* est "l'expérimetation ironique du réalisme, confrontée à un réel insaisissable"[595] qui mènera à « l'épanchement du songe dans la vie réelle » dans *Aurélia*.

L'observation du monde nocturne des bas-fonds parisiens est un essai de réalisme fondé sur une imitation *ironique* du « vrai absolu ». Nerval met en question l'écriture réaliste s'appuyant exclusivement sur « le vrai absolu », dénuée d'éléments romanesques, d'anecdotes et d'histoires sentimentales. Selon Nerval, objectivité et subjectivité doivent être mêlées et coexister de manière complémentaire. Dans *Les Nuits* Nerval met en cause la problématique du réalisme à cette époque[596] et fait une mise au point sur le vrai par rapport à la représentation du réel. Le réalisme nervalien ne se trouve ni dans la pure subjectivité ni dans l'objectivité absolue, mais associent des impressions et des sentiments personnels et des intertextes : c'est une quête d'un idéal subjectif et individuel au sein du réel objectif et impersonnel. Nerval tente ainsi d'aborder le réalisme à travers l'introduction de l'humour, de l'ironie et du rêve.

---

[595] Jena-Nicolas Illouz, « Notices des *Nuits d'octobre* », *Aurélia*, Gallimard, 2005, p. 228.

[596] "Le réalisme est un des sujets à la mode, surtout après le Salon de 1850-1851 où Gustave Courbet vient d'exposer Un Enterrement à Ornans". Hisashi Mizuno, « Les jeux de la vérité dans *Les Nuits d'octobre* de Gérard de Nerval », *Journée Nerval du 29 janvier 2005 à Saint Germain en Laye*, p. 131.

Chapitre 3. Voyage littéraire

1. Voyage autobiographique : *Promenades et Souvenirs*

1) Autobiographie ?

Les *Promenades et Souvenirs* s'apparentent à l'autobiographie classique selon les critères du pacte autobiographique définis par Philippe Lejeune. Le « je»-narrateur-personnage permet sans difficulté de l'identifier à l'auteur Gérard de Nerval, à travers l'exposé de sa généalogie, le récit de sa naissance et celui des premiers souvenirs appartenant à l'histoire personnelle de l'auteur. Pour la première fois, Nerval cite explicitement le nom complet de sa mère, Marie-Antoinette Laurence. Cet indice contribue à établir clairement le contrat autobiographique. De surcroît, l'auteur emploie pour son texte le terme de « Mémoires »[597] :

> En fait de Mémoires, on ne sait jamais si le public s'en soucie, — et cependant je suis du nombre des écrivains dont la vie tient intimenment aux ouvrages qui les ont fait connaître. N'est-on pas aussi, sans le vouloir, le sujet de biographies directes ou déguisées ? Est-il plus modeste de se peindre dans un roman sous le nom de Lélio, d'Octave ou d'Arthur, ou de trahir ses plus intimes émotions dans un volume de poésies ? (III : 685-686)

En soulignant que son écriture est par nature autobiographique, Nerval choisit de « se peindre » directement, et non pas d'une manière indirect comme dans le roman ou le recueil de poèmes. Il ne raconte pas seulement les éléments indispensables à l'autobiographie classique (généalogie, naissance, premiers souvenirs), mais encore intercale ses souvenirs au sein d'un récit de voyage selon le plan d'un « promeneur solitaire ». Le voyage actuel se mêle constamment aux événements du passé, et l'accent

[597] Jusqu'au XIX^e^ siècle, le terme de « mémoires » ne se distingue pas nettement de l'« autobiographie » apparu à la premièr moitié de ce siècle.

est mis dans les chapitres centraux sur l'évocation des souvenirs plutôt que sur les promenades en cours. Mais les *Promenades* sont une autobiographie qui ne dépasse pas l'adolescence de l'auteur. Le narrateur autodiégétique raconte sa vie dans le chapitre « IV. Juvenilia », depuis l'histoire ancestrale de son grand-père maternel, en passant par l'évocation de sa mère morte, jusqu'à l'apparition de son père au narrateur âgé de sept ans. Le récit autobiographique continue jusqu'aux chapitres « V. Les Premières années » et « VI. Héloïse », dans lesquels le narrateur évoque ses premiers souvenirs et surtout ses premiers amours.

L'écriture autobiographique nervalienne se réalise à travers le récit de voyage, comme celle de Chateaubriand dans son *Itinéraire*, et sous forme de confession à la rousseauiste. Néanmoins, Nerval ne raconte pas directement sa vie, il le fait avec réticence ou en ayant recours à l'euphémisme. Au lieu de se confesser directement, il ne cesse de faire des allusions ou des références au sein du discours autobiographique. Outre d'incessantes pratiques intertextuelles, il adopte le plan aléatoire d'un promeneur solitaire. Dans les trois chapitres centraux, il retrace sa généalogie, raconte sa naissance et ses premiers souvenirs. Dans les autres chapitres, des souvenirs ressurgissent au fil des promenades, et le moi intime s'épanche.

Le récit autobiographique nervalien mélange des souvenirs personnels et des faits historiques. La vue du château de Saint-Germain, ville de souvenirs[598], rappelle au narrateur le retour de Ravenswood, héros déchu de Walter Scott, au château de ses ancêtres ; puis la ville lui rappelle des parents disparus ayant eu un lien avec le château, ce qui le reporte vingt ans en arrière, et réveille finalement ses souvenirs d'amour et de fêtes. Les faits historiques s'unissent toujours aux souvenirs personnels :

> [...] j'ai chanté tout enfant les chansons du roi Jacques et pleuré Marie Stuart, en déclamant les

[598] Saint-Germain, l'une des villes pivotales, réapparaît, à plusieurs reprises, par allusion comme dans le contrepoint musical non seulement dans les *Promenades* mais encore dans *Sylvie* et *Pandora*. Dans *Pandora*, Saint-Germain se nomme « la ville des Stuarts », reliée aux premiers amours du narrateur.

> vers de Ronsard et de Du Bellay… La race des king-charles emplit les rues comme une preuve vivante encore des affections de tant de races disparues… (III : 673).

La frontière des deux registres s'estompe, ils s'interpénétrent, se mêlent et enfin s'unifient. Promeneur solitaire, le narrateur ressuscite ses souvenirs d'autrefois, comme en un palimpseste. Cependant, l'irruption des souvenirs procède plus de l'enchaînement des sentiments que de la logique historique ou des relations de cause à effet. Les souvenirs ressurgissent comme le songe s'épanche dans le monde réel dans *Aurélia* :

> Je le disais tout à l'heure : — mes jeunes années me reviennent, — et l'aspect des lieux aimés rappelle en moi le sentiment des choses passées. (III : 678)

Qui plus est, il n'y a ni transition ni embrayage au moment du changement de tableau : déambulant à son gré, le narrateur ravive des souvenirs enfouis en visitant des enrdoits qui lui sont chers. Il les intercale, les dissémine d'un bout à l'autre au rythme du récit-promenade tout en brouillant le repérage temporel[599]. Celui-ci est donné d'une manière allusive et approximative, qu'il s'agisse d'un épisode personnel ou d'un événement historique. Les informations concernant l'âge du narrateur – sept ans – et le siège de Strasbourg sont des indices permettant de situer le retour de son père en 1814 ; il est aussi fait allusion aux Cent Jours (1815) par le biais de la cérémonie aux Champs-de-Mars et la fête de la place de la Concorde.

Au cours des promenades, Nerval recompose sa vie sous forme de fragments. Au chapitre « V. Premières années », les événements collectifs (les Cent Jours) s'unissent à ceux de la vie personnelle (une tourterelle envolée, remplacée par un sapajou d'Amérique). L'enchaînement entre les événements est aléatoire et approximatif, et non logique et historique. De même, la chronologie est imprécise, indiquée seulement par

[599] Sur la temporalité spécifique des *Promenades et Souvenirs*, voir Gabrielle Chamarat, « *Promenades et Souvenirs* : un passé en devenir. Brouillage générique, formel, sémantique dans la prose nervalienne », *RHLF*, oct-déc 2005, p. 793-803.

des références littéraires, des chansons et des contes populaires. De surcroît, la superposition de diverses époques permet d'élargir l'horizon de cette autobiographie limitée à l'adolescence de l'auteur.

Nerval raconte son expérience par évocation et euphémisme. Par exemple, il ne parle pas de son internement dans la maison du Dr Émile Blanche en août 1854 que comme « un court séjour dans une villa de la banlieue ». Un souvenir se reporte à l'auto-référence, et en même temps à la référence littéraire. La description se réduit à l'abstraction par le sommaire et à une simple référence littéraire. Nerval substitue l'objet réel à l'imaginaire par la référence à des intertextes. Les laveuses montmartroises renvoient à une scène de *Werther*. Il en est de même pour quelques "demoiselles de Pontoise vives et rieuses comme dans *La Fiancée* de M. Scribe…" (III : 687) À la révélation de la mort de Célénie par son hôtesse, Nerval exprime son sentiment douloureux par la balade d'Uhland : *La Fille de l'hôtesse* (*Der Wirthin Töchterlein*)[600]. C'est à travers la référence que sont retenues les émotions et qu'elles échappent au sentimentalisme.

Nerval recompose ses souvenirs en fonction de leur importance affective ou de leur empreinte dans sa vie, et en les référant constamment à des intertextes.

2) Mosaïque de l'autoportrait

Toutes les opérations intertextuelles sont présentes dans les *Promenades* : citation, référence, allusion, traduction, imitation, etc. Les deux dernières se réalisent surtout dans les vers de jeunesse pour son premier amour, Héloïse. Les traductions versifiées de l'ode d'Horace « À Tyndaris » et la traduction du refrain d'une mélodie de Byron, ainsi que l'imitation libre de Thomas Moore (« Mélodie imitée de Moore ») sont une

[600] "[…] trois compagnon dont l'un disait : « Oh ! si je l'avais connue, comme je l'aurais aimée ! » — et le second : « Je t'ai connue, et je t'ai tendrement aimée ! » — et le troisième : « Je ne t'ai pas connue… mais je t'aime et je t'aimerai pendant l'éternité ! »". (III : 690)

réactualisation d'écrits antérieurs enfouis dans l'oubli, et une tentative de retrouver des traces de la poésie de jeunesse. La peinture de soi consiste à retrouver l'ancien poète devenu « rêveur en prose », à travers la reconstitution des souvenirs[601].

Comme modèle d'autobiographie, Nerval renvoie explicitement aux *Rêveries du promeneur solitaire*, non pas aux *Confessions*. Cela veut dire que son écriture est fondée sur le hasard et le caprice, selon le mode du « promeneur solitaire ». Il fait aussi allusion à trois romans autobiographiques, publiés dans les années 1830, par les noms de leurs héros : Octave, Arthur et Lélio[602]. Le narrateur compare sa visite à Saint-Germain au retour au château de ses pères de Ravenswood, héros dépossédé dans le roman *La Fiancée de Lammermoor* de Walter Scott. Il cite le *Pastor fido*, *Faust*, Ovide et Anacréon comme poèmes et poètes favoris de sa jeunesse. À propos de son style de jeunesse, il avoue l'influence de Diderot, Rousseau et Sénancourt.

Les pratiques intertextuelles tendent à évoluer vers l'abstraction ou la réduction formelles, ce qui n'est pas indifférent à l'évolution de la prose nervalienne vers la prose poétique. Dans les *Promenades*, chansons et contes folkloriques s'introduisent sous la forme d'un sommaire au lieu d'être présentés en détail et accompagnés de commentaires comme dans *Les Faux Saulniers*, *La Bohême galante*, *Angélique* et *Sylvie*. Les chansons et les contes rapportés par Célénie[603] sont réduits à leurs titres, marqués par le tiret, signe d'oralité : « Mme de Monfort », « la fille du pâtissier », « les

[601] Dans cette perspective, l'ancien château royal de Saint-Germain tombé en désuétude et transformé en pénitencier se lit comme une tombée de la poésie dans la prose.

[602] Voir note 1 de page 686 de t. III de l'éditon de la Pléiade. « Octave » est le héros de *La Confession d'un enfant du siècle* (1836) de Musset, et « Arthur », le héros du roman éponyme d'Ulric Guttinguer (1834), et quant à « Lélio », selon Jacques Bony, il s'agirait plutôt de « Lélia » du roman éponyme de George Sand (1833).

[603] Célénie, amie d'enfance enracinée au Valois, représente surtout gardienne de la tradition régionale. C'est un personnage mi-réaliste mi-mythique. Avatar de Sylvie, elle aussi change de statut, devenant tour à tour nymphe des eaux aux dents de la nixe germanique, tentatrice naïve et Velléda guerrière, prophètesse germanique.

moines rouges », « la fille du sire de Pontarmé », etc. Ils conservent la mémoire collective et ressuscitent des histoires régionales du Valois. Ainsi, le voyage géographique se mue en un voyage temporel[604].

Par ailleurs, de fréquentes références à des intertextes semblent liées aux difficultés rencontrés par Nerval dans la peinture de soi sans blesser son amour-propre par rapport à d'autres autobiographes qui, comme Rousseau et Restif, ont révélé des secrets intimes surtout concernant leur vie sexuelle. Nerval choisit de se raconter directement dans les trois chapitres centraux, plutôt que de « se peindre » dans un roman autobiographique ou de "trahir ses plus intimes émotions dans un volume de poésies" (III : 686). Cependant, il évite subtilement l'aveu d'une faute ou d'une erreur graves. Il se borne à un épisode ou à une anecdote tout en faisant référence à des modèles littéraires. Les laveuses causant et chantant autour d'une fontaine de Montmartre rappellent une scène de *Werther*. Deux jeunes filles d'une famille de saltimbanques évoquent Mignon et Philine dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Le duo d'un jeune homme et d'une jeune fille de la société chantante fait pendant à *Daphnis et Chloé*. La déclaration d'amour à Héloïse, la Créole brodeuse idéalisée en reine, est comparable à celle du Tasse à Élénore d'Este et à celle d'Ovide à Julie. De plus, l'objet d'adoration est plus l'image d'Héloïse que la personne elle-même. Nerval a recours à une copie d'une gravure d'un maître pour se remémorer sa mère disparue dont il ne parvient pas à reconstituer le portrait.

À force de faire référence à des intertextes, les frontières entre le réel et l'imaginaire s'amenuisent, de sorte que l'écriture autoréférentielle s'unit à l'hétéroréférentielle. De fréquentes pratiques de l'intertextualité vont de pair avec des événements vécus de l'auteur. Les *Promenades* sont un autoportrait poétique.

---

[604] "Ce qui fait le charme, pour moi, des petites villes un peu abandonnées, c'est que j'y retrouve quelque chose du Paris de ma jeunesse. L'aspect des maisons, la forme des boutiques, certains usages, quelques costumes… À ce point de vue, si Saint-Germain rappelle 1830, Pontoise rappelle 1820 ; — je vais plus loin encore retrouver mon enfance et le souvenir de mes parents". (III : 687)

3) Voyage à la recherche du moi

Les *Promenades* relatent un voyage elliptique sans retour au point de départ[605]. Si on les considère comme un texte accompli, ce récit retrace un voyage sans retour ou au retour elliptique, car sa fin reste en suspens – à la roulotte des saltimbanques ambulants à Senlis. C'est un itinéraire interrompu ou un trajet sans suite, sans retour à Paris, lieu de départ. En un sens, le récit est inachevé[606], car la publication des deux derniers chapitres a été faite à titre posthume, sans relecture de l'auteur, le 3 février 1855 dans *L'Illustration*.

C'est un petit voyage en Île de France, fait sous le signe de promenades. Le voyageur nervalien part sous prétexte de trouver un domicile sûr. Au cours de sa recherche, il se rend compte qu'il ne sera jamais propriétaire. Comme son grand père, qui, après avoir quitté la maison paternelle, a dû se réinstaller ailleurs, le narrateur est contraint de chercher un logement hors de Paris, sa ville natale. Sa recherche en Île-de-France est vouée à l'échec – du coup, il change de but. En revanche, il retrouve son enfance dans son pays maternel. Cependant, ce pays lui paraît vide, et le lien avec le passé, coupé, car ses parents et amis, sont morts ou absents. Ainsi, est-il condamné à trouver domicile ailleurs, ou à ne le trouver nulle part. Il est conscient qu'il doit errer à la recherche de ses racines.

Les lieux aimés que Nerval visite sont ceux de sa jeunesse et de son enfance. Le ressurgissement des souvenirs personnels conduit le voyageur à la redécouverte de ses origines, en remontant d'abord vers son passé personnel le plus lointain, puis vers le

---

[605] Il n'y a pas non plus le retour dans *Lorely* dans laquelle Strasbourg fait office de lieu de départ à la place de Paris, vrai point de départ, et le récit se termine à Amsterdam.

[606] Au chapitre « III. La société chantante », le narrateur nervalien signale allusivement son itinéraire : "Saint-Germain, Senlis et Dammartin sont les trois villes qui, non loin de Paris, correspondent à mes souvenirs les plus chers. […] Je les terminerai dans le pays même où j'ai été élevé, et où il est mort." (III : 678). On peut supposer ce récit inachevé, car le récit prend fin à Senlis, alors que les étapes principales sont suggérées comme Saint-Germain-Senlis-Dammartin (Mortefontaine ou Ermenonville).

passé régional, et même national. Par exemple, Senlis, ville de son enfance, évoque tour à tour les XVIII[e], XVII[e], XVI[e] siècles, puis le Moyen-Âge et l'époque romaine. Ruines, chansons, légendes et personnes chères déclenchent le rappel des souvenirs. Une voix, un geste, une physionomie évoquent les souvenirs ou la personne qui leur est associée. Ainsi, « un ancien jeune homme » de la société chantante, qui interprète une vieille romance en s'accompagnant à la guitare, rappelle à Nerval son père[607], qui chantait une romance sur le même instrument.

La superposition et la condensation du temps et de l'espace font originalité de ce récit, qui ne se déroule pas selon la succession temporelle et la contiguïté spatiale comme le récit de voyage classique : c'est un récit non chronologique et agéographique. À mesure que la chronologie devient floue et approximative, le récit de voyage glisse à l'autobiographie : "J'ai longtemps habité Montmartre"[608] (III : 668) ; "[…] j'ai quelque temps habité Saint-Germain" (III : 677) ; "Je ne sais pas au juste l'époque de leur mariage, mais comme il se maria avec l'épée, comme aussi ma mère reçut le nom de Marie-Antoinette avec celui de Laurence, il est probable qu'ils furent mariés un peu avant la Révolution" (III : 680). À la fin du chapitre « Une société chantante », le narrateur annonce ses « Mémoires ». Ainsi, le vrai but de voyage se révèle tardivement.

Les trois chapitres centraux, qui rapportent exclusivement des souvenirs, – "pages écrites dans les instants de fièvre ou de mélancolie" (III : 685) –, se distinguent explicitement des autres qui relatent des souvenirs à travers les promenades en cours. Au chapitre « VII. Voyage au Nord », la distance entre passé (souvenirs) et présent (promenades) se rétrécit de plus en plus. Les trois premiers chapitres et les deux derniers rendent du voyage que le narrateur poursuit : Montmartre, Saint-Germain,

[607] Rare est la mention de son père et sa tante dans le récit.

[608] Nerval a habité Montmartre, d'abord chez Gautier, 14 rue Navarin en 1840 ou 1841, à la clinique de D[r] Esprit Blanche huit mois en 1841, et rue Pigalle ou rue des Martyrs en 1844.

Pontoise, Chantilly, Senlis. Et dans la dernière partie du chapitre « VIII. Chantilly », le présent de l'écriture se rétablit comme au chapitre initial « I. La butte Monmartre ».

Les *Promenades* sont un voyage vertical, tant au point de vue spatial que temporel. Le voyageur nervalien s'attache aux villes situées « sur des hauteurr » : Montamartre, Saint-Germain, Pontoise, Chantilly, Senlis, où on jouit d'une vue panoramique et de l'air pur comme dans la « ville mystérieuse » d'*Aurélia*. De plus, c'est en remontant l'Oise vers sa source qu'il atteint la Nonette et la Thève, et qu'il remonte aussi le temps à la recherche de son enfance, de souvenirs de ses parents, et de la lointaine histoire locale.

Dans les *Promenades,* le voyage en Allemagne et le voyage en Orient réapparaissent : l'émotion de l'arrivée à Chantilly rappelle celle éprouvée en repassant le Rhin : "[…] la terre paternelle, c'est deux fois patrie" (III : 687) ; et la légende de saint Rieul a "quelque chose d'oriental"[609]. Nerval évoque aussi les souvenirs de l'Orient à travers deux épisodes : « trois cloportes noyés dans la bière »[610] et « une nuit au poste »[611].

4) Voyage fantaisiste

Le trajet n'étant pas fixé au préalable, le voyage se déroule au hasard[612], "selon le plan des promenades solitaires" (III : 678). L'itinéraire de Paris à Senlis dessine un grand détour curviligne : le narrateur se déplace en train de Paris à Saint-Germain, en omnibus de Saint-Germain à Pontoise, et de nouveau en train, de Pontoise à Chantilly en passant par Saint-Leu. Il va directement de Paris à Saint-Germain en sautant "la

[609] La légende de Saint Rieul qui imposa silence aux grenouilles a "quelque chose d'oriental dans cette naïve légende et dans cette bonté du saint qui permet du moins à une grenouille d'exprimer les plaintes des autres (III : 691)".

[610] "Un homme qui a vécu en Orient est incapable de s'affecter d'un pareil détail". (III : 672)

[611] Autour du poêle de poste, le narrateur nervalien raconte l'histoire de l'Afrique et de l'Asie, chante des chansons arabes et grecques.

[612] De même, l'autobiographie est écrite sous le signe du hasard : "Le hasard a joué un si grand rôle dans ma vie […]" (III : 679).

Seine trois fois repliée" (III : 671), puis suit le courant sinueux de l'Oise de Pontoise à Saint-Leu, et celui de la Nonette de Chantilly à Senlis : un "voyage en amont des fleuves et du temps"[613]. Son itinéraire trace une ligne courbe. Chaque étape apporte un souvenir, un épisode et une anecdote[614].

L'enchaînement des événements dépend des hasards de la promenade, sans transition ni repère temporel apparent, donc selon les sensations et les sentiments les plus forts. Le récit est une juxtaposition de petits tableaux ou de croquis-portraits[615] sans liens directs entre eux[616]. Il est composé de morceaux, à la manière de la biographie de Restif faite par Nerval dans *La Confidence de Nicolas*. Jacques Bony appelle cela "l'autobiographie en miettes" qu'on peut lire "sans souci d'enchaînement chronologique et logique"[617]. Le lecteur doit recomposer les pièces éparpillées en désordre pour découvrir le portrait de l'auteur. Toutefois, au début du chapitre « V. Premières années », Nerval lie implicitement les faits historiques (les cérémonies au champs de Mars, la fête à la place de la Concorde et le retour des fils du Nord) et un épisode personnel douloureux (l'envolée d'une tourterelle). Juste après, il raconte sa formation littéraire, un épisode de son enfance où il fut déguisé en jeune marié pour épouser Fanchette, et des promenades dans les forêts d'Ermenonville et de Mortefontaine aves ses cousines. Suit sa formation artistique : théâtre, danse, musique et peinture. En dernier lieu, Nerval insère un

---

[613] Ross Chambers, *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, p. 215.

[614] Pour Nerval il suffit de nommer un nom du pays pour évoquer un souvenir, un événement, une anecdote. Dans le train, les noms du pays criés à chaque station, l'accent sensible des paysans, les jeunes filles coiffés de madras suffisent à lui rappeler son enfance. Les avatars des lieux apparaissent en tant que personnage, chanson, rivière, architecture et paysage. À chaque étape il évoque le récit folklorique lié à son pays.

[615] Nerval parsème les *Promenades* de petits portraits ou croquis-portraits : Héloïse, Célénie, son grand-père, sa mère, son père, ses cousines, Mlle Nouvelle, Provost-Raymond, sa tante, etc. La rencontre au cours de voyage se substitue à l'évocation de la personne liée au passé : un voyage à la recherche des souvenirs.

[616] Voir Gabrielle Malandain, *Nerval ou l'incendie du théâtre*, p. 121-122.

[617] Jacuqes Bony, *L'Esthétique de Nerval*, Eurédit, 2004, p. 138.

événement tragique : le suicide de l'acteur Provost-Raymond. Le récit progresse à un rythme discontinu, selon le réseau mémoriel associatif. Entre les événements, il n'y a pas d'enchaînement logique ni de sucession contiguë, mais un lien flou.

Prenons la première phrase de chaque passage du chapitre « Premières années » et rassemblons-les :

> Une heure fatale sonna pour la France. / Un soir je vis se dérouler, sur la plus grande place de la ville, une immense décoration qui représentait un vaisseau en mer. / Nous revîmes les fils du Nord, et les cavales de l'Ukraine rongèrent encore une fois l'écorce des arbres de nos jardins. / Un jour, une des belles dames qui visitaient mon père me demanda un léger service : […] / J'en conçus un tel chagrin, que je faillis mourir d'une fièvre purpurine qui fit porter à l'épidémie tout le sang de mon cœur. / J'étudiais à la fois l'italien, le grec et le latin, l'allemand, l'arabe et le persan. / J'étais toujours entouré de jeunes filles ; […] / Cependant j'avais grandi ; […] / Le soir, pour divertir de vieux parents, nous représentions les chefs-d'œuvre des poètes, […] / Je m'étais rendu très fort sur la danse.

Nerval emploie des expressions termorelles indéterminés comme "un soir", "un jour", et l'imparfait, temps privilégié à la fois de l'inaccompli et de l'itératif. Son écriture fragmentaire n'est pas seulement dénuée de repère spatio-temporel, mais aussi d'enchaînement logique entre les événements personnels et collectifs. Ainsi elle est dominée par la spontanéité et l'association des sentiments.

Le récit se développe suivant un processus métaphorique fondé sur la similarité thématique et spatiale, plutôt que sur la chronologie et sur l'agencement linéaire. La réminiscence nervalienne repose sur une temporalité multiple qui a pour effet de suspendre ou brouiller le temps. Nerval semble brouiller consciemment l'ordre des événements. Il les agence en les juxtaposant ou en assemblant une série de tableaux ou d'images, de sorte qu'un épisode rappelle un autre, un souvenir en suscite un autre, un personnage en amène un autre, et ainsi de suite. Une telle association construit un réseau d'ensemble. Tantôt différents temps s'entrelacent et s'enchevêtrent, tantôt les régions et les époques les plus distantes se superposent, se relient, parfois se confondent. C'est à travers ce procédé que différentes époques se greffent les unes sur les autres ou que

divers moments s'amoncellent. Qui plus est, l'enchaînement des événements est tissé par une association implicite, sans embrayeur explicite, un peu comme un discours immédiat :

> Je suis sorti par un beau clair de lune, m'imaginant vivre en 1827, époque où j'ai quelque temps habité Saint-Germain. Parmi les jeunes filles présentées à cette petite fête, [...], comme si dans un autre monde j'avais retrouvé mes premiers amours. (III : 677)

Entre les deux phrases, il n'y a aucune conjonction explicite. La lisaison se fait de façon elliptique, à la suite d'un manque d'information entre deux événements. Le déictique « cette » n'a pas de référent déterminé. Le fil conducteur ne semble être que la mémoire affective.

Dans les *Promenades*, les souvenirs l'emportent sur le présent du narrateur, le passé réapparaît comme paradis perdu ou idylle disparue. Cela se traduit aussi par l'imitation de modèles révolus de la poésie bucolique ou idyllique. Le narrateur nervalien regrette un bon vieux temps et ceux qu'il a perdus : "[…] que de morts dans tout cela, que de malheureux sans doute dans ces pays si heureux autrefois !" (III : 689) Parfois, au ton lyrique se mêle l'ironie[618]. Une certaine ironie transparaît dans la mention faite par Alexandre Dumas d'un voyage fantaisiste de Nerval[619]. Le changement de ton s'effectue au fur et à mesure des événements. Ainsi, le lyrique, l'humoristique et l'ironique se succèdent tour à tour. Le ton humoristique alterne avec le ton ironique

[618] L'ironie nervalienne est caractérisée par le détour et la contraste de sens, et la mise à distance entre le sujet et l'objet, surtout à travers le dédoublement du regard qui permet de démystifier "des idées reçues sur tout" et d'autoriser à "porter sur les autres le même regard distancé que sur soi". Gabrielle Chamarat-Malandain, « Les Arabesques de l'ironie nervalienne », *Journée Nerval du 29 janvier 2005 à Saint-Germain-en-Laye*, p. 79.

[619] "J'aime à contrarier les chemins de fer, — et Alexandre Dumas, que j'accuse d'avoir un peu brodé dernièrement sur mes folies de jeunesse, a dit avec vérité que j'avais dépensé deux cents francs et mis huit jours pour l'aller voir à Bruxelles, par l'ancienne route de Flandre, — et en dépit du chemin de fer du Nord". (III : 686)

dans le dialogue. Le narrateur faisant sur un ton humoristique remarquer qu'il y a trois cloportes dans la bière qu'il lui sert, le garçon explique cette présence incongrue par la la restauration du château. De même, le dialogue entre le sergent et le narrateur est aussi humoristique qu'ironique. À la demande du narrateur d'"une chambre moins bien décorée et plus près des fenêtres", le sergent réplique : "Quand on se lève avant le jour, c'est bien indifférent !" (III : 674)

Les *Promenades* sont un récit de voyage à la recherche d'un moi d'autrefois pour le projeter dans le présent. L'écriture autobiographique se caractérise par de continuelles références intertextuelles. Elle progresse par étapes selon l'importance des sentiments à travers la référence au modèle, l'imitation du modèle et la recomposition des fragments de l'autoportrait qui s'effectue dans deux directions : l'une est l'intériorisation des souvenirs personnels ; l'autre, l'historicisation des souvenirs collectifs. Cependant, les deux registres se mêlent. Trois premiers chapitres sont constitués de promenades actuelles, les trois centraux racontent les souvenirs du lointain passé, et dans les deux derniers se fondent promenades et souvenirs. Un mouvement duel est perceptible dans l'écriture autobiographique : le récit tend d'une part vers l'autoréférence, et d'autre part vers la référence à l'intertexte, de sorte que la tâche de « se peindre » se rapproche et s'écarte en même temps de l'autoportrait.

2. Voyage intérieur : *Aurélia*

1) Référence et effacement de référence

Dans *Aurélia*, il n'y a ni intrigue ni personnage, comme il s'en trouve dans le récit traditionnel. C'est une série d'images reliées les unes aux autres, qui reflètent des événements, l'appartition d'une figure ou le surgissement d'une idée, bref, "l'épanchement du songe dans la vie réelle" (III : 699), selon la formule de Nerval.

Cependant, ces éléments n'ont aucun lien manifeste. Le récit est constitué d'une suite d'épisodes n'ayant pas de rapport entre eux. Ils sont disséminés comme des fragments isolés au lieu d'être enchaînés de manière vraisemble. Ni médiation ni embrayage entre les événements juxtaposés. Le lecteur doit reconstituer et recomposer des éléments hétérogènes dispersés au milieu d'"un capharnaüm comme celui du docteur Faust" (III : 742) et chercher une clé pour les interpréter.

Le récit d'*Aurélia* est marqué par le mouvement incessant du narrateur tant dans la réalité que dans le rêve. Il est surprenant que les drames vécus dans la réalité se retrouvent à l'intérieur du rêve[620], et *vice versa*. Ainsi s'interpénétrent sans cesse le réel et l'iréel, de sorte qu'on ne peut les distinguer nettement l'un de l'autre.

Écrite de la fin 1853[621] à la mort de l'auteur, *Aurélia* est publiée dans la *Revue de Paris* le 1er janvier et le 15 février 1855. Mais la « Seconde partie » n'a pu être revue et corrigée par l'auteur, qui est mort dans la nuit du 25 au 26 janvier 1855. La livraison du 1er janvier ne porte pas la mention « Première partie », mais en tête de celle du 15 février se trouve « Seconde partie ». Toutefois, le narrateur évoque la « Première partie » comme telle dans le troisième chapitre[622] de la Seconde partie. Celle-ci est divisée en six chapitres non titrés, et celle-là en dix.

---

[620] Dans ch. IV de la Première partie, un paysage onirique, où apparaît le vieillard qui parle par la voix de l'oiseau, avatar de l'oncle maternel, rappelle allusivement celui de Mortefontaine et ses environs : "[…] celui d'un pays de la Flandre française où mes parents avaient vécu et où se trouvent leurs tombes : le champ entouré de bosquets à la lisière du bois, le lac voisin, la rivière et le lavoir, le village et sa rue qui monte, les collines de grès sombre et leurs touffes de genêts et de bruyères, — image rajeunie des lieux que j'avais aimés". (III : 703)

[621] À partir de l'automne de 1853, Nerval écrit à l'encre rouge. Les manuscrits de *Pandora* et *Aurélia* en relèvent.

[622] "A dix ans d'intervalle, la même idée que j'ai tracée dans *la première partie* de ce récit me revenait plus positive encore et plus menaçante." (III : 729) C'est nous qui soulignons.

La « Seconde partie » contient plus de références précises à des éléments autobiographiques et géographiques que la « Première partie »[623]. Cependant, la version manuscrite de l'épisode de la représentation de *Piqullo* à Bruxelles en 1840, présente des références plus précises et plus circonstanciées que le texte imprimé de la *Revue de Paris*. Nombre de personnages[624] et de lieux, anonymes dans le texte publié, ont leurs noms réels dans les manucrits. Les lieux notamment sont souvent précisément nommés, par exemple, celui de la première crise[625]. De même, à la place d'"une autre ville" et de l'année de l'événement *Vita nuova* sont indiquées Bruxelles et 1840, quand le nom d'Aurélia est encore Aurélie[626]. La principale différence interne entre les deux parties tient à ce que les allusions à des événements historiques sont plus nombreuses dans la « Seconde partie » que dans la première, tandis que celle-ci est plus centrée que celle-là sur l'expérience personnelle et les rêves. Dans la « Seconde partie », le narrateur évoque l'année 1815, la révolution de Juillet, la guerre en Afrique et la guerre de Crimée. Sa vie personnelle se lie à la vie collective et historique, voire mondiale. En outre, la remontée vers le passé va de plus en plus loin, et finit par toucher à l'origine du monde.

Le récit d'*Aurélia* prend une dimension mythique et mystique à travers la suppression des références géographiques et biographiques, tandis que d'incessantes références aux modèles dénotent l'obsession de l'auteur à fournir à son récit des preuves fiables de "l'épanchement du songe dans la vie réelle".

---

[623] Hisashi Mizuno a relevé la différence de la référence autobiographique entre les deux parties dans son article « Corps et âme dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Romantisme*, n° 127, 1er trimestre 2005.

[624] « Deux amis » dans *Aurélia* sont précisés par Théophile et Alphonse dans les manuscirts.

[625] Voir III : 752-753.

[626] "La reine du chant était celle que je nommerai désormais Aurélie." (III : 751)

2) Souvenirs et ressouvenirs

Dans *Aurélia*, le récit à caractère autobiographique est constitué de fragments et d'allusions. Il n'est pas facile de repérer les événements personnels et historiques sur le plan spatio-temporel, en raison de l'élimination des indices explicites biographiques et géographiques. Associés à l'histoire du monde les renvois autobiographiques sont faits de manière allusive et métaphorique[627], de sorte que leurs référents prennent un aspect mythique ou mystique.

Dans le chapitre IV de la « Seconde partie », le narrateur tient un journal intime dans lequel il donne un récit autobiographique retraçant la mort de sa mère et sa première éducation par son oncle, son initiation au culte païen et à la religion chrétienne. Un récit personnel s'installe sous forme de confession :

> Je n'ai jamais connu ma mère, qui avait voulu suivre mon père aux armées, comme les femmes des anciens Germains ; elle mourut de fièvre et de fatigue dans une froide contrée de l'Allemagne, et mon père lui-même ne put diriger là-dessus mes premières idées. Le pays où je fus élevé était plein de légendes étranges et de superstitions bizarres. Un de mes oncles qui eut la plus grande influence sur ma première éducation s'occupait, pour se distraire, d'antiquités romaines et celtiques. (III : 730)

Ici, les références géographiques et biographiques sont toujours anonymes mais repérables. Par ailleurs, ce passage est une variation d'un passage du chapitre « Juvenilia » des *Promenades et Souvenirs*.

Au début du chapitre V, Nerval fait allusion à la rédaction de *Sylvie*, publiée dans la *Revue des Deux Mondes*, le 15 août 1853, après son internement dans une maison de santé en 1853 :

---

[627] Par exemple, le penchant au voyage pour le narrateur s'exprime métaphoriquement : "[…] j'aimais surtout les costumes et les mœurs bizarres des populations lointaines […]" (III : 696).

> Peu à peu je me remis à écrire et je composai un de mes meilleurs nouvelles. Toutefois je l'écrivis péniblement, presque toujours au crayon, sur des feuilles détachées, suivant le hasard de ma rêverie ou de ma promenade. Les corrections m'agitèrent beaucoup. Peu de jours après l'avoir publiée, je me sentis pris d'une insomnie persistante. (III : 735)

Dans ce passage, les repères référentiels sont omis, et les événements personnels sont racontés de manière allusive : il s'agit d'un journal intime où on entend la voix intérieur de l'auteur. Les événements sont toujours incertains et indécis au niveau spatio-temporel, tandis que la référence aux modèles est toujours explicite et nombreuse[628] à l'excès, comme si le narrateur voulait fournir la preuve de ce qu'il dit.

Dans le chapitre II de la « Seconde partie », le cimetière où se trouve la tombe d'Aurélia est celui de Montmartre. Bien que le narrateur ne le nomme pas précisément, il n'est pas difficile de l'identifier au moyen d'autres indices contenus dans le passage suivant : "Trois parents de ma famille maternelle y avaient été ensevelis ; mais je ne pouvais aller prier sur leurs tombes, car elles avaient été transportées depuis plusieurs années dans une terre éloignée, lieu de leur origine." (III : 726) De même, la ville de Saint-Germain est désignée allusivement : "[…] je me rendis à quelques lieues de Paris, dans une petite ville où j'avais passé quelques jours heureux au temps de ma jeunesse, chez de vieux parents, morts depuis. J'avais aimé souvent à y venir voir coucher le soleil près de leur maison". (III : 727) En revanche, le même souvenir apparaît sans déguisement dans les *Promenades et Souvenirs* : "Je suis sorti par un beau clair de lune, m'imaginant vivre en 1827, époque où j'ai quelque temps habité Saint-Germain." (III : 677)

[628] La variété des références atteint au point culminant dans *Aurélia* de tous les textes nervaliens. Par exemple, dans le domaine des modèles littéraires, il cite manifestement Swedenborg, Apulée, Dante, et il fait allusion à Virgile (*Énéide*), Goethe (allusion à la descente de Faust au « Royaume des Mères »), Molière (allusion au *Dom Juan* par le "*convive de pierre*", mention de Sosie), Gautier (« Le Chevalier double »), Jean Paul (« L'éclipse de Lune »), Bürger (« Lénore »), etc.

En outre, des épisodes personnels s'unissent à des événements historiques. Nerval fait allusion aux événements politiques qui ont marqué sa vie : la fin du Premier Empire (1815) et la révolution de Juillet (1830) qui fut pour lui cause de désillusion. Par ailleurs, l'étendue d'événements s'élargit vers l'histoire universelle dans les récits de rêve. La vie personnelle se lie plus étroitement à la vie sociale dans le « Seconde partie » que dans la première.

Des récits autobiographiques sont insérés un peu partout mais dispersés. En même temps, les événements extérieurs se lient aux événements intérieurs, et s'y mêlent à tel point qu'on ne peut plus discerner les uns des autres. Le vécu extérieur est constamment intériorisé à travers la transcription des visions oniriques selon trois modèles poétiques : *Mémorabilia* de Swedenborg, *L'Âne d'or* d'Apulée, *La Divine Comédie* de Dante. À l'inverse, le vécu intérieur se présente à son tour dans le mode réaliste. Un récit autobiographique apparaît ainsi sous forme de récit d'un rêve, et sa transcription d'une expérience extrême est rapportée parfois par le discours immédiat, mais toujours suivi d'une ananlyse ou d'un commentaire du narrateur-auteur. Le voyage au fond du moi rapporte le ressouvenir de la vie antérieure relative à la vie présente, et sa mise en récit représente en un sens l'acte de création. Tâtonnement et agonie de l'écriture sont perceptibles. Le chemin qui mène à la création est comparé à l'initiation isiaque, à la descente aux enfers, au cours de laquelle le héros-narrateur est symboliquement soumis à des épreuves pour percer le mystère de la création.

L'Orient est intériorisé en souvenirs dans *Aurélia*. Souvenirs, ou plutôt ressouvenirs de l'Orient apparaissent soit comme expériences revécues, soit comme images métaphoriques.

Ils apparaissent implicitement : les voies souterraines menant aux caves de la clinique sont semblables à celles des Pyramides (III : 738) ; les pavillons parisiens "ornés d'arabesques, et surmontés de découpures et d'aiguilles" rappellent "les kiosques

impériaux bordant le Bosphore" (III : 739) ; la cellule où le narrateur s'est enfermé se change en "kiosque oriental" (III : 743) ; et apparaît en prince d'Orient le double du moi idéalisé, "ce frère mystique", "cet époux préféré", "ce roi de gloire" (III : 725) ; et encore, la bague d'argent du narrateur est gravée par "ces trois mots : *Allah ! Mohamed ! Ali !*" (III : 733) Ainsi, l'Orient est intériorisé de manière allusive et métaphorique, et il resurgit sporadiquement et spontanément, de même que les événements de la vie se retrouvent dans les rêves sous forme de "tableau mouvant" (III : 754).

Les objets venus de l'Orient rappellent explicitement et métonymiquement les souvenirs du voyage en Orient de Nerval. Dans *Aurélia* se trouvent deux fameuses scènes de représentation des souvenirs, soit disséminés, soit rassemblés. Dans la première scène, un petit coffret ayant appartenu à Aurélia, "une sorte de reliquaire qui rappelait de longs voyages où sa pensée m'avait suivi " (III : 726), contient des objets chers au narrateur, non seulement la dernière lettre d'Aurélia, mais "une rose cueillie dans les jardins de Schoubrah, un morceau de bandelette rapportée d'Égypte, des feuilles de laurier cueilles dans la rivière de Beyrouth, deux petits cristaux de chapelet ". (III : 726) Le narrateur frémit de tristesse en "dispersant ce fol assemlage" (III : 726). En revanche, dans la chambre de la clinique, située à "l'extrémité d'un corridor habité d'un côté par les fous, et de l'autre par les domestiques de la maison" (III : 742), se rassamblent les débris de ses diverses fortunes *dispersés* : ce sont "un ensemble bizarre" qui résume son "existence errante", les restes de ses "années alternatives de fortune et de misère", des souvenirs, dont "un narguilé rapporté de Constantinople", des "vêtements arabes" et "un vaste plan du Caire". Finalement, après l'étalage d'un "amas bizarre" de deux cents livres, le narrateur retrouve ses tiroirs qui conserveraient ses lettres intimes ou publiques, "les lettres arabes, des reliques du Caire et de Stamboul" (III : 743). D'abord il range et classe tout cela "avec joie" et "avec délices", puis la tristesse recouvre son bonheur au fil de la lecture des lettres chères. Des lettres

manquent, d'autres sont déchirées ou raturées – images de palimpsestes –, elles ressuscitent, renaissent, se complètent par la relecture. Ainsi, les souvenirs de l'Orient sont cristallisés en images revécues sous forme d'objets rapportés de l'Orient, se transforment en ressouvenirs du voyage, et résument la vie errante de l'auteur.

3) Errance

À l'approche de la fin de sa carrière, les voyages nervaliens convergent vers son foyer. Les grands voyages laissent place aux petits voyages que sont les promenades, les déambulations, les errances dans Paris et ses environs. *Les Nuits d'octobre* sont un petit voyage de trois jours dans Paris et le Valois, alors que le voyage en Orient a été un grand périple d'un an. Promenades et déambulations se multiplient dans la dernière période de Nerval, tandis que régresse le voyage au long cours. Le voyageur nervalien effectue à pied ses promenades et autres errances.

Dans les scènes des rêves, divers espaces surgissent dans la confusion et le désordre, superposés et condensés. Ils sont relatifs au réel, quoiqu'ils apparaissent transformés par suite de la disparition de repères topographiques, de sorte qu'ils n'ont pas leurs référents exacts. En outre, le mode de déplacement est particulier, comme dans la *Divine Comédie* de Dante : il n'y a pas de gravité pour le mouvement affranchi "des conditions du temps et de l'espace" (III : 749). Le narrateur-héros est emporté au centre du globe "sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils" (III : 703). Le voyage dans le rêve est un voyage fabuleux, comme dans les contes folkloriques[629].

Dans les chapitres IV et V de la « Seconde partie » apparaissent deux scènes d'errance au centre de Paris. La première aboutit à l'entrée de la maison Dubois, et la

[629] Rappelons la descente au centre de la terre d'Adoniram dans le *Voyage en Orient* et le conte inséré « Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour » dans *Le Rhin* d'Hugo.

deuxiême à l'hospice de la Charité, puis à la maison de santé (la clinique Blanche de Passy).

Dans le chapitre IV, la suite des événements correspond à une série de mouvements, et représente indirectement l'instabilité d'écriture et de psychique. Voici la séquence de la première errance parisienne : visite à son père qui a de l'humeur ; refus de l'invitation d'un ami à dîner ; visite manquée, pour cause de fermeture, du cimetière de Montmartre – mauvais présage ; témoin d'une dispute à la barrière de Clichy – ici commence l'errance ; rencontre de l'abbé Dubois, rue de la Victoire ; entrée dans Notre-Dame-de-Lorette ; Champs-Elysées ; place de la Concorde – tentative de suicide et présentiment de la fin du monde[630] ; rue Saint-Honoré ; place du Palais-Royal – un spectacle étrange[631] ; les Halles ; retour chez lui ; réveil en entendant un chœur d'enfants ; se lève et va aux galeries du Palsi-Royal ; se rend chez le poète allemand ; se fait conduire à la maison Dubois. C'est un reportage instantané qui transcrit une errance en état de délire.

Il s'agit de d'incessants déplacements forcenés et frénétiques en une seule journée : le narrateur nervalein ne peut rester en place, il bouge comme s'il ne savait pas s'arrêter. En revanche, la narration instantanée est suivie d'une réflexion où alternent le point de vue du narrateur-témoin et celui du narrateur-héros.

Dans le chapitre V, le trajet du narrateur dessine un zigzag imprévisible et déroutant, c'est un vagabondage sans destination ni but, marqué par nombre d'occurrences de verbes relatifs au mouvement : aller, revenir, entrer, parcourir, se diriger, monter, descendre, sortir... L'errance est aussi scandée par des mots indiquant la succession *et*,

---

[630] "Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries." (III : 734)

[631] "À travers des nuages rapidement chassés par le vent, je vus plusieurs lunes qui passaient avec une grande rapidité. Je pensai que la terre était sortie de son orbite et qu'elle errait dans le firmament comme un vaissaeau démâté, se rapporchant ou s'éloignant des étoiles qui grandissaient ou diminuaient tour à tour." (III : 734)

ensuite, et le lieu *là* et *de là*. Le narrateur-héros va sans arrêt d'un lieu à l'autre au point de s'exténuer. Dans *Aurélia*, les références spatiales sont relativment précises, comme dans l'errance parisienne, mais les repères temporels sont généralement incertains ou imprécis : "au bout d'un mois", "peu de jours après", "un jour", "une nuit", "à une certaine heure", "dans d'autres moments", etc. L'errance parisienne est un mouvement déchaîné et vertigineux.

De même, dans le rêve, les pérégrinations se poursuivent jusqu'à l'épuisement comme au chapitre II de la « Seconde partie » :

> Je me trouvais dans un lieu désert, une âpre montée semée de roches, au milieu des forêts. Une maison, qu'il me semblait reconnaître, dominait ce pays désolé. J'allais et je revenais par des détours inextricables. Fatigué de marcher entre les pierres et les ronces, je cherchais parfois une route plus douce par les sentes du bois. (III : 727-728)

En revanche, le mouvement est très limité dans la chambre de la maison de santé, mais dans le rêve il se dépalce merveilleusement, et libéré de toutes contraintes, atteint en un instant au centre de la terre.

4) Dédoublement

Comme le titre est double, *Aurélia ou Le rêve et la vie*, tout est double dans cette œuvre, et paraît indécis et équivoque, entre iréel et réel. Il faut noter que dans le sous-titre, le rêve précède la vie. Le narrateur se trouve dans une position intermédiaire et incertaine entre folie et raison, mort et vie, nuit et jour. Il parle du dédoublement du moi dans le chapitre III de la Première partie :

> Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. À dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double, — et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait. Seulement mes actions, insencées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine… (III : 699)

À mesure que les repères spatio-temporels disparaissent dans le récit, le personnage et l'espace, équivoques, sont désignés d'une manière de plus en plus allusives, de sorte que l'emploi d'articles indéfinis, de verbes pronominaux et de la formes passive se multiplie. En dépit de l'escamotage d'éléménts biographiques et géographiques, les références à divers modèles se multiplient infiniment, surtout dans « Mémorables » : modèles littéraires, philosophiques, mythologiques, religieux, cabalistiques...

L'effacement du prénom d'Aurélia fait valoir le caractère mythique et mystique du référent, – Aurélia ; A*** ; *** –, à travers une progressive décomposition. La multiplication d'un même dans ses pareils est un résultat de dédoublement. Aurélia, insaisissable sous ses multiples mutations, se présente comme un être d'ombre telle Pandora. Pareille à la déesse Isis, son apparition est fantastique, de même que sa disparition mystérieuse est comme un évanouissement "dans sa propre grandeur" (III : 710).

Le narrateur transcrit la "série de visions insensées" (III : 700) qu'il a eues, puis les analyse et les juge d'un manière raisonnable et logique. Ici, deux discours se démarquent l'un de l'autre : celui du témoin-héros et celui de l'auteur-critique, mais ils se mêlent tout en se distinguant. Le dédoublement du sujet se réalise par une narration à double point de vue, comme acteur et spectateur. Le narrateur est tour à tour auteur, témoin et critique :

> Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passé tout entière dans les mystères de mon esprit ; — et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ?... (III : 695)

Le narrateur d'*Aurélia* ne perd pas le lien entre le rêve et la réalité, bien qu'il semble décrire instantanément l'irruption d'images de son délire. L'analyse et le commentaire

suivent immédiatement la transcription d'impressions ou de visions, ce qui implique une prise de distance – se regarder soi-même avec le même regard qu'on porte sur l'autui –, et un tiret sert de repérage du seuil entre les deux discours.

Le narrateur-héros d'*Aurélia* erre à la recherche de son identité dédoublée en recomposant ses souvenirs du passé et en transposant les impressions de ses rêves dans l'écriture. Dans « À Alexandre Dumas », Nerval exprime ses idées à propos des liens unissant l'écrivain et son personnage[632], et cite le cas de l'acteur Brisacier, auquel il arrive, du fait du dédoublement, de confondre son identité personelle et son rôle au théâtre. Le dédoublement de Brisacier se produit à travers une transmigration de l'âme[633]. Dans le chapitre IV de la Première partie, le héros a l'impression que l'âme d'un oncle mort depuis longtemps est incarné dans l'oiseau qui lui parle. Et dans le chapitre IV de la « Seconde partie », une chanteuse dans un petit village des environs de Paris rappelle au narrateur Aurélia par sa voix et ses traits, au point qu'il se demande si l'esprit de celle-ci n'est pas en celle-là.

La chambre du narrateur à la clinique se trouve à la frontière entre deux mondes[634], un monde des normaux et un monde des fous. Cette position intermédiaire permet, d'une manière symbolique, au héros de communiquer les deux côtés, juger les deux mondes, et de pénétrer dans l'un et dans l'autre. Cependant, il ne peut appartenir entièrement ni à l'un ni à l'autre, d'où vient le dédoublement du moi.

---

[632] "Il est, vous le savez, certains conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination." (III : 450)

[633] "Oui, depuis cette soirée, ma folie est de me croire un Romain, un empereur ; mon rôle s'est identifié à moi-même, et la tunique de Néron s'est collée à mes membres qu'elle brûle, comme celle du centaure dévorait Hercule expirant." (III : 456)

[634] "Ma chambre est à l'extrémité d'un corridor habité d'un côté par les fous, et de l'autre par les domestiques de la maison. Elle a seule le privilége d'une fenêtre, percée du côté de la cour, plantée d'arbres, qui sert de promenoir pendant la journée." (III : 742)

L’ultime voyage nervalien se termine au voyage intérieur, celui au fond du moi dédoublé, divisé entre acteur et spectateur, à travers sa transcription et son analyse des visions du rêve pour trouver un vrai moi profond.

Troisième Partie : Poétique du voyage nervalien

Cette partie est consacrée à l'analyse des caractéristiques narratives du voyage nervalien. D'abord, nous aborderons les formes du texte de Nerval, en centrant notre intérêt sur le mélange des formes entre lettre, journal et récit. Ensuite, nous analyserons le *Voyage en Orient* du point de vue de l'intertextualité, et *Les Faux Saulniers* à travers la macrotextualité. Enfin, nous mettrons en relief la modernité du voyage nervalien en considérant la fantaisie, la prose poétique, le dialogue, l'humour, l'ironie et le réalisme.

Chapitre 1. Formes du voyage nervalien

1. Récits de voyage par lettres

Le *Voyage en Orient* se rapproche, d'une certaine façon, du « roman par lettres », né à la fin du XVII^e^ siècle, atteint son point culminat au XVIII^e^ siècle et disparu au début du XIX^e^ siècle. Dans cette œuvre, la forme épistolaire se mêle au journal et au récit en chapitres, si bien qu'elle s'y trouve extrêmement atténuée. Cela étant, le *Voyage en Orient* est dans l'ensemble un échange unilatéral à une voix : un unique épistolier écrit « à un ami » anonyme et silencieux, resté à Paris. Il n'empêche que, dans cette forme épistolaire, il y a un échange réel : "[…] une seule personne écrit, mais elle ne monologue pas dans la solitude forcée de la Religieuse ; le destinataire est atteint, les contacts sont établis, invisibles pour le lecteur, mais cependant perceptibles ; les réponses ne sont pas reproduites, mais il y a des réponses. On assiste donc bien à un échange, mais à un échange dont un seul partenaire se manifeste, à un duo dont on n'entend qu'une voix"[635]. Cependant, le *Voyage en Orient* ne ressemble pas à une correspondance authentique, car il n'y a ni le nom de l'expéditeur ni les réponses du destinataire. La plus grande part du texte se présente comme un journal de voyage, l'autre part renferme des récits fictionnels réalisés en contes. C'est donc un journal déguisé en correspondance ou en récit, si on met de côté quelques morceaux écrits explicitement sous forme de lettres.

La forme épistolaire n'apparaît pas tout au long du texte. Elle est beaucoup plus présente dans la première partie que dans les autres. Les lettres écrites par narrateur autodiégétique donnent au récit une apparence de sincérité et de spontanéité. Cependant, elles renferment la plupart du temps un journal de voyage et se substituent parfois au récit. Dans cette perspective, le *Voyage en Orient* s'apparente au roman par lettres.

---

[635] Jean Rousset, « Une forme littéraire : le roman par lettres », *Forme et signification*, p. 78.

Dans cette oeuvre, le destinataire ne porte aucun nom propre, pas plus que le « je »-expéditeur ; il est tout à fait anonyme et ne s'anime qu'à l'appel de celui-ci. C'est un personnage muet et fantômatique. Cependant, "cette présence constante du destinataire à l'horizon change le monologue en dialogue, la confession en action, et modifie profondément la conscience que l'on prend de soi-même aussi bien que la manière dont on se communique"[636].

La forme épistolaire est affichée, implicitement dans un état réduit et déformé, par la division des chapitres – chacun représentant une lettre –, et, plus manifestement, par l'indication du lieu d'expédition. Par exemple, la dernière section de la troisième partie, « Épilogue », consiste en trois lettres, et chacune comporte l'indication du lieu d'expédition : « I. Constantinople », « II. Galata », « III. Péra ». De même, le lieu d'expédition est indiquée à la toute fin du texte : Malte.

Dans la plupart des chapitres, bien que la forme épistolaire soit à peine discernable, le narrateur s'adresse de temps à autre à « vous », alors que ce pronom ne renvoie à personne d'identifiable. Cet indice évoque la forme épistolaire, quand disparaît toute formule de la lettre :

> [...] le "je" du *Voyage en Orient* suppose bien souvent un "tu" — ou un "vous" qui apparaît à plusieurs reprises sans grande justification et donne au récit, alors même que la forme épistolaire est abandonnée, l'air d'une lettre, comme si cette forme s'imposait malgré lui à l'écrivain qui songeait à faire du *Voyage en Orient* "un ouvrage général, comme les lettres de Lady Montague".[637]

Au début du texte, le narrateur, comme expéditeur, invite son destinataire à être son compagnon de voyage imaginaire[638] :

---

[636] *Ibid.*, p. 72.

[637] Jacques Bony, *Le Récit nervalien.*, p. 206.

[638] Nerval introduit un compagnon de voyage Sylvain dans *Les Faux Saulniers*, un ami parisien dans *Les Nuits d'octobre*.

> J'ignore si tu prendras grand intérêt aux pérégrinations d'un touriste parti de Paris en plein novembre. (II : 173)

Ce discours inaugural, invitation au voyage, place l'ouvrage, de manière emblématique, dans le cadre de la forme épistolaire. De même, à la clôture du texte, l'expéditeur s'adresse une dernière fois au destinataire de ses lettres :

> Que te dirai-je encore, mon ami? Quel intérêt auras-tu trouvé dans ces lettres heurtées, diffuses, mêlées à des fragments de journal de voyage et à des légendes recueillies au hasard? (II : 790-791)

Les deux discours se correspondent l'un à l'autre comme deux composantes de la lettre, l'une représentant l'épître liminaire, l'autre, les salutations. Le monologue du narrateur-expéditeur se convertit donc en dialogue, grâce à la présence d'un destinataire silencieux. Dans l'ensemble, la forme épistolaire se combine à celle du journal et du récit. La lettre et le journal servent à renforcer l'effet de réel dans le voyage fondé sur le vu et l'entendu, tandis que le récit, réalisé sous forme de contes, représente le voyage imaginaire, nourri par des emprunts à des ouvrages orientalistes.

1) Lettre, journal et récit dans *Voyage en Orient*

Dans « Les Amours de Vienne », la forme épistolaire se présente dès le premier journal du 21 novembre, où le narrateur ne cesse d'inviter le destinataire à son discours :

> [...] — et je te l'envoie ci-jointe pour te montrer qu'il n'est pas moins difficile de déchiffrer son écriture que sa parole. [...] Aussi tu verras que j'ai marqué sur la marge un itinéraire pour reconnaître plus sûrement. (II : 203)

Dans la dernière lettre (ch. X), l'expéditeur dit sa façon d'écrire ses aventures amoureuses, puis il fait confidence à son ami : il s'agit d'une confession. Ici, la

confidence atteint le niveau le plus élevé, du fait qu'une lettre intime est propice à mettre en valeur la sincérité d'épistolier. Mais l'excès de sincérité est susceptible d'amener le discours du voyageur au mensonge :

> Mon ami, je t'ai décrit jusqu'à présent fidèlement mes liaisons avec des beautés de bas lieu; pauvres amours! [...]. / […] / J'hésite à te continuer ma confession, ô mon ami! comme tu peux voir que j'ai longtemps hésité à t'envoyer cette lettre. (II : 227)

Le narrateur expose sa manière d'écrire dans l'épître liminaire : ses lettres seront un journal tenu au jour le jour. Ainsi, il passe un contrat de sincérité avec le lecteur en faisant référence au fameux modèle du capitaine Cook :

> [...], je prends le parti de te mander au hasard tout ce qui m'arrive, intéressant ou non, jour par jour, si je le puis, à la manière du capitaine Cook, qui écrit avoir vu un jour un goéland ou un pingouin, tel autre jour n'avoir vu qu'un tronc d'arbre flottant; ici la mer était claire, là bourbeuse. Mais à travers ces signes vains, ces flots changeants, il rêvait des îles inconnues et parfumées, et finissait par aboutir un soir dans ces retraites du pur amour et de l'éternelle beauté. (II: 201)

Le narrateur dialogue avec son destinataire à travers une correspondance confidentielle, camouflée en journal intime. Le destinataire est très présent tout au long des « Amours de Vienne », et bien qu'on n'entende pas sa voix, il est un confident de l'expéditeur, un personnage intradiégétique à part entière. Plus qu'« une simple boîte aux lettres », il influence le narrateur en lui permettant d'exprimer ses sentiments intimes. Dans la dernière lettre, datée du 1er février, l'épistolier demande à son ami qu'il ne révèle pas le secret de ses confidences, à propos des beautés de bas lieu et des caprices des Viennoises avec lesquelles il a entretenu des relations libertines. Cependant, la correspondance intime devient discrètement publique, les confidences étant d'abord dévoilées dans le journal. Ainsi, s'y mêlent l'autocensure et le camouflage d'écriture autobiographique :

> Ne vas pas révéler, à des Parisiens surtout, le secret de nos confidences, ou bien dis-leur que tout

> cela est de pure imagination [...]. [...], que les noms, adresses et autres indications sont suffisamment déguisés pour que rien, en cela, ne ressemble à une indiscrétion. (II : 227)

En règle générale, dans le *Voyage en Orient* la forme épistolaire "n'est plus qu'un journal camouflé, la forme ne garde plus que les apparences"[639]. L'auteur semble révéler de manière paradoxale que ses lettres de voyage sont plus ou moins arrangées en récit de voyage littéraire.

Dans la dernière lettre, Nerval ajoute un post-scriptum en guise d'attestation de la forme épistolaire, mettant in extremis l'accent sur celle-ci. Le narrateur qualifie son séjour de Vienne de rêve, et en même temps annonce la couleur orientale :

> P. S. — Ne sois pas trop sévère pour cette correspondance à bâtons rompus... À Vienne, cet hiver, j'ai continuellement vécu dans un rêve. Est-ce déjà la douce atmosphère de l'Orient qui agit sur ma tête et sur mon cœur ? — Je n'en suis pourtant ici qu'à moitié chemin. (II : 230)

Le destinataire est plus fréquemment interpelé dans la première partie que dans les autres. Dans la deuxième partie, il disparaît quasiment ; ses quelques apparitions n'ont aucun poids sur le plan sémantique, car cette partie est dominée par le journal et le récit, tandis que la forme épistolaire est délaissée. Le destinataire réapparaît subitement après avoir disparu au cours de la relation en journal, dans le chapitre intitulé « Inconvénient du célibat » de la première section. C'est une trace de la publication antérieure sous forme de lettres de voyage en feuilleton :

> [...] Soliman-Aga, dont je t'ai parlé déjà, que j'avais rencontré sur le bateau autrichien, le Francesco-Primo. (II : 277) (C'est nous qui soulignons.)

À la fin du chapitre « Le Mousky » de la première section, apparaît à plusieurs reprises un « vous » qui est le lecteur mis à la place du voyageur :

---

[639]Jean Rousset, *op. cit.*, p. 70.

> Vous croyez que l'aimable résident se fait guide par bonté d'âme. Détrompez-vous; il n'a rien à faire, il s'ennuie horriblement, il a besoin de vous pour l'amuser [...] mais il ne vous montrera rien que vous n'eussiez trouvé du premier coup [...] il cherche un but de promenade et un moyen de vous ennuyer de ses remarques de s'amuser des vôtres. / [...] Les ânes sont fort beaux, [...] trottent et galopent à merveille; l'ânier vous sert de cavasse et fait écarter la foule en criant [...]. (II : 283)

Dans la deuxième partie, le « vous » apparaît d'une manière irrégulière et sporadique, mais il est anonyme, ne renvoie pas à un interlocuteur précis, si bien que la forme épistolaire s'estompe et laisse finalement place au journaul épistolaire. Par ailleurs, le journal n'est pas daté, à la différence de celui des « Amours de Vienne », de sorte qu'il consiste en une suite de récits.

Une séquence du journal se présente parfois comme un récit itératif rapportant une habitude, une pensée ou un sentiment du diariste. Dans une page du journal de Vienne, le narrateur décrit ses habitudes :

> Voilà ma vie : tous les matins je me lève, j'échange quelques salutations avec des Italiens qui demeurent à l'Aigle-Noir, ainsi que moi; j'allume un cigare et je descends la longue rue du faubourg de Leopoldstadt. (II : 218)

Un récit itératif se réalise aussi sous forme de digression réflexive, auquel cas le journal prend un aspect plus intime, faisant entendre la voix intérieur du narrateur, qui prend parfois un ton lyrique :

> Que notre vie est quelque chose d'étrange! Chaque matin, dans ce demi-sommeil où la raison triomphe peu à peu des folles images du rêve, je sens qu'il est naturel, logique et conforme à mon origine parisienne de m'éveiller aux clartés d'un ciel gris, au bruit des roues broyant les pavés, dans quelque chambre d'un aspect triste, garnie de meubles anguleux, où l'imagination se heurte aux vitres comme un insecte emprisonné, et c'est avec un étonnement toujours plus vif que je me trouve à mille lieues de ma patrie, et que j'ouvre mes sens peu à peu aux vagues impressions d'un monde qui est la parfaite antithèse du nôtre. (II : 301)

Dans le journal des « Amours de Vienne » se trouve de temps à autre une narration à plusieurs instances, lorsque plusieurs événements s'enchevêtrent du fait de leur écriture plus ou moins différée :

> Aussi vais-je bientôt passer à des aventures plus graves... et quant à celle dont je te parlais plus haut, je regrette bien de ne pas t'en avoir écrit les détails à mesure; mais il est trop tard. Je suis trop en arrière de mon journal, et tous ces petits faits que je t'aurais détaillés complaisamment alors, je ne pourrais plus même les ressaisir aujourd'hui. (II : 216)

Ici, divers moments s'entremêlent, et le récit converge au point où la distance temporelle entre narration et histoire s'amincit de plus en plus et se réduit à zéro. Le présent de narration (ici et maintenant) est fréquent, quand l'histoire rejoint la narration. Ce genre d'instance narrative se multiplie dans « Les Amours de Vienne » : d'une part, elle sert à désigner la distance temporelle zéro entre narration et histoire (les trois premières citations ci-dessous) ; de l'autre, elle pose que "la narration au passé peut en quelque sorte se fragmenter pour s'insérer entre divers moments de l'histoire"[640] (les trois dernières citations) :

> Voilà où j'en suis; je t'écris d'un café où j'attends que l'heure sonne [...] (II : 204) / Maintenant, mon ami, voilà où j'en suis [...] (II : 205) / Je t'écris d'un café où j'attends l'heure du spectacle; mais décidément l'encre est trop mauvaise, et j'ajourne la suite de mes observations. (II : 212) / Seulement elle m'a donné rendez-vous à cinq heures pour le lendemain, qui est aujourd'hui. (II : 204) / Ce 7 décembre. — Je transcris ici cinq lignes sur un autre papier. Il s'est écoulé bien des jours depuis que les quatre pages qui précèdent ont été écrites. Tu as reçu des lettres de moi, tu as vu le côté riant de ma situation, et près d'un mois me sépare de ces premières impressions de mon séjour à Vienne. Pourtant il y a un lien très immédiat entre ce que je vais te dire et ce que je t'ai écrit. (II : 209-210) / Ce 13 décembre. — Tant d'événements se sont passés depuis les quatre premiers jours qui fournissaient le commencement de cette lettre, que j'ai peine à les rattacher à ce qui m'arrive aujourd'hui. (II : 210)

[640]Gérard Genette, *Figures III*, p. 229.

Dans la deuxième partie, un chapitre s'intitule « Journal de bord », le titre disant la nature du texte. Le narrateur y dévoile sa manière d'écrire avec sincérité :

> L'humble vérité n'a pas les ressources immenses des combinaisons dramatiques ou romanesques. Je recueille un à un des événements qui n'ont de mérite que par leur simplicité même, et je sais qu'il serait aisé pourtant, [...] de faire naître des péripéties vraiment dignes d'attention; [...]. (II : 435)

Ainsi, le journal se poursuit jusqu'à la première section de la troisième partie, intitulée « Un prince du Liban ». Dans le premier chapitre de la deuxième section de la troisième partie, intitulé « Le matin et le soir », le « tu », indice du destinataire, réapparaît après une longue absence, ainsi que l'appellatif « mon ami ». Le narrateur renoue le dialogue avec son destinataire :

> Que dirons-nous de la jeunesse, ô mon ami! (II : 503) / Quel remède y trouveras-tu? (II : 504) / Pour te mettre au courant des autres difficultés de ma position, il faut que je te dise ce qui m'est arrivé depuis peu. (II : 507)

Le chapitre V de la quatrième section de la troisième partie s'intitule explicitement « Correspondance (fragments) ». Il est divisé en onze fragments du journal ou onze lettres, et son mouvement narratif est celui d'un récit « sommaire »[641], d'un résumé analeptique. La deuxième lettre commence ainsi : "Je résume pour toi les changements qui se sont accumulés depuis quelques mois dans mes destinées errantes" (II : 589). Le journal coupe court pour ne pas tomber dans la répétition du quotidien, et pour accélérer le récit. Mais ces fragments sont ceux d'un journal, dans lequel le narrateur multiplie les appels directs au destinataire pour renouer le contact interrompu durant trois chapitres :

> Te parlerai-je de mes pérégrinations dans la montagne, parmi des lieux qui n'offraient qu'une topographie aride, au milieu d'hommes dont la physionomie ne peut être saisie qu'à la longue, et

[641] Voir Gérard Genette, *Figures III*, p. 129-133.

> dont l'attitude grave, la vie uniforme, prêtent beaucoup moins au pittoresque que les populations bruyantes et contrastées des villes? (II : 589)

Les lettres de la section intitulée « Épilogue », dans la troisième partie, sont dans leur forme les plus authentiques, eu égard à l'indication du lieu d'expédition et au style épistolaire. Par exemple, la première lettre, intitulé « Constantinople », commence à appeler « mon ami ».

C'est par l'intermédiaire de son destinataire que le voyageur nervalien parvient à raconter sa vie intime, à faire ses confidences et à dévoiler ses pensées intérieures.

Le *Voyage en Orient* se termine par une lettre envoyée de Malte, où le narrateur s'adresse à son ami, en attestant que la forme de son récit est épistolaire, et son écriture, sincère :

> Que te dirai-je encore, mon ami? Quel intérêt auras-tu trouvé dans ces lettres heurtées, diffuses, mêlées à des fragments de journal de voyage et à des légendes recueillies au hasard? Ce désordre même est le garant de ma sincérité ; ce que j'ai écrit, je l'ai vu, je l'ai senti. — Ai-je eu tort de rapporter ainsi naïvement mille incidents minutieux, dédaignés d'ordinaire dans les voyages pittoresques ou scientifiques ? (II : 790-791)

Il décrit son récit de voyage comme un recueil de lettres, de fragments d'un journal et de légendes, tout en protestant de sa sincérité, de la naïveté de son style et de son réalisme[642] – "ce que j'ai écrit, je l'ai vue, je l'ai senti" –, choses qui ne se trouvent pas dans les voyages pittoresques ou scientifiques.

Le *Voyage en Orient* est un récit déguisé en un recueil de lettres, qui constitue à son tour une sorte de journal. Aucune des trois formes ne s'impose, elles coexistent et se mêlent. Quatre contes, quatre récits d'aventures et nombre de micro-récits anecdotiques sont insérés au coeur de journal de voyage donné sous une forme épistolaire. Le

[642] "Bien que la matière du *Voyage* soit empruntée pour une bonne part à des ouvrages d'orientalisme, que plusieurs étapes soient totalement imaginaires, et bien qu'il le fasse passer ça et là ouvertement pour une fiction, le narrateur éprouve à maintes occasions le besoin d'insister sur le réalisme de son récit". Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, p. 359.

mélange de différentes formes constitue l'aspect hétéroclite de ce texte. C'est grâce à cette hétérogénéité que Nerval évite la monotonie d'un compte rendu classique rédigé en une seule forme, tout en renforçant l'aspect réaliste de son récit de voyage.

2) Forme épistolaire dans *Les Faux Saulniers*

Dans *Les Faux Saulniers* la forme épistolaire est explicite et implicite. Le premier feuilleton, intitulé « Au directeur du *National* », apparaît comme une épître liminaire. Le cinquième feuilleton a un sous-chapitre intitulé « Réponse au *Corsaire* ». Puis une autre lettre est intercalée : « Réponse à M. Auguste Bernard, de l'Imprimerie nationale, membre de la société des antiquaires de France ». Cette dernière réponse rapporte « un mot de l'auteur » à l'attaque de son article publié dans *La Presse* exposant l'invention de l'imprimerie.

En revanche, dans la *Confession* d'Angélique, la correspondance amoureuse entre Angélique et La Corbinière, bien que non reproduite, sert à exprimer les sentiments intimes, la joie et le tourment des héros pendant leur séparation. Ici, la lettre est un moyen de communication sans contact direct, elle comble l'absence de l'être aimé. Il est indispensable pour les deux amoureux d'avoir un messager privé qui assure la transmission des lettres d'amour à l'insu du comte d'Haraucourt, le père autoritaire d'Angélique. L'éventuelle découverte de cette correspondance fait courir un danger de mort. C'est encore par l'intermédiaire de la lettre qu'Angélique rétablit le contact avec sa mère, d'une part, et son cousin célestin Goussencourt, d'autre part.

Le compte rendu du voyage au Valois a aussi une forme épistolaire, mais déguisée en carnet de route. Le lieu et la date de chaque expédition[643] sont indiqués, et le destinataire, désigné seulement par « vous », semble être le directeur du *National*. Cependant, c'est dans la « Lettre qu'elle [Angélique] écrit au célestin son cousin, quatre

[643] Compiègne. — Du jour de la Toussaint (II : 41) ; Senlis. — Le soir de la Toussaint (II : 44) ; La Chapelle-en-Serval, ce 20 novembre (II : 93) ; Ermenonville (II : 100) ; Ver (II : 105).

ans après son retour, de Nivilliers » que la forme épistolaire est la plus complète. Il n'y manque aucune composante : lieu, date, expéditeur et destinataire. Un chapitre du feuilleton s'intitule « Correspondance »[644], et un autre « Post-scriptum »[645]. Le dix-huitième feuilleton est composé d'une lettre écrite par l'auteur Gérard de Nerval « À M. le Directeur du *National* », avant d'entamer l'« Histoire de Bucquoy ». Et c'est au cours de la narration de celle-ci que Nerval insère, pour la dernière fois, une lettre d'un lecteur, qui éclaire une erreur commise par l'auteur à propos de la localité du Fort-l'Évêque, et sert à garantir sa sincérité réaliste sur le plan géographique. Dans *Les Faux Saulniers*, le destinataire est aussi présent que l'expéditeur, de sorte que les lettres insérées donnent l'impression d'une correpondance authentique entre plusieurs personnes. On y entend donc plusieurs voix : le narrateur-voyageur, le narrateur-auteur, les personnages métadiégétiques et les narrataires-lecteurs extradiégétiques. C'est à travers la forme épistolaire que *Les Faux Saulniers* créent un espace dialogique où se croisent diverses voix.

La forme épistolaire n'est pas seulement la lettre privée, du type de celles échangées entre Angélique et son amant, mais la lettre publique à caractère officiel. Dans une lettre publique, le narrateur dénonce l'état précaire de la littérature, plus précisément la situation politique et économique faite aux écrivains par l'amendement Riancey. L'interpolation des lettres au coeur du récit ne conduit pas seulement à des digressions réflexives, mais produit aussi un effet de réel renforçant l'impression d'un récit historique.

[644] Il s'agit d'une lettre du lecteur du *National* (II : 86).

[645] Mis à part le treizième feuilleton intitulé post-scriptum, P.-S. compte trois occurrences : II : 55 ; II : 66 ; II : 133.

Dans *Les Faux Saulniers* et le *Voyage en Orient*, Nerval réemploie une forme révolue, mais en s'affranchissant du moule ancien et en la renouvelant[646]. Compte tenu de sa pratique constante tout au long de sa carrière, la lettre est d'évidence la forme de prédilection de Nerval.

2. Récit de voyage et feuilleton

Le mot « feuilleton » désignait initialement, au début du XIX^e^ siècle, un article ou une chronique non politique, par exemple littéraire ou dramatique, qui paraissait régulièrement dans un quotidien, en bas de page, séparé par une ligne noire de la partie supérieure. Il s'appliqua ensuite à un ouvrage publié par fragment et régulièrement dans un périodique. Le roman-feuilleton apparaît en 1836[647] et est à la mode les années 1840. Le récit de voyage est un genre tout à fait approprié à ce mode de publication régulière, rapide et successive, pouvant reproduire le rythme même du voyage. Le succès de ce genre provient de la coïncidence de l'intérêt de l'éditeur visant le plus grand nombre de lecteurs et du goût du grand public pour l'exotisme et une écriture libre au style simple.

À partir des années 1830, le feuilleton devient un nouveau mode de publication et de consommation, avec la croissance spectaculaire des journaux et des revues, surtout à bas prix, comme *La Presse* et *Le Siècle*, et à la large diffusion grâce au développement du chemin de fer et à l'amélioration des techniques d'impression[648]. Ainsi voit le jour la

---

[646] Jean Rousset prétend que l'extinction du roman par lettres s'accorde avec la publication des *Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac en 1842, et l'appelle "le dernier des véritbales romans par lettres" dans l'article cité plus haut.

[647] *La Presse*, journal quotidien créé par Émile de Girardin le 16 juin 1836, publie le premier feuilleton-roman d'Alexandre Dumas *La Comtesse de Salisbury*, du 15 juillet au 11 septembre 1836, suivi de *La Vieille Fille* de Balzac, du 23 octobre au 30 novembre 1836.

[648] "Au moment de la révolution de 1830, les journaux parisiens tiraient à moins de 50 000 exemplaires tous titres confondus." Christophe Charle, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, p. 12 ; "[...], entre 1836 et 1845, la bonne vingtaine de quotidiens parisiens a doublé son tirage global de 73 000 à 148 000 exemplaires". *Ibid.*, 45.

littérature de masse ou la littérature populaire[649], ou encore la « littérature industrielle » selon Sainte-Beuve. Nombre d'écrivains et journalistes, issus pour la plupart de la petite bourgeoisie et des classes populaires, d'origine provinciale, tentent leur chance dans ce nouveau domaine littéraire, aspirant au succès, à l'argent et au pouvoir. Production régie par une exigence de rentabilité du marché, le feuilleton se fait progressivement instrument de la réussite. Un modèle d'entrepreneur des lettres est Balzac, qui reprend une imprimerie ; un autre, Dickens, qui fonde un journal.

Les ingrédients narratifs du feuilleton sont les péripéties et le suspense, le mystère et la reconnaissance. À ces dispositifs propres à tenir en haleine le lecteur s'ajoute l'imagination débridée du feuilletoniste[650], laquelle parvient parfois à provoquer l'autorité politique, voire à être la cible de la censure.

Le roman-feuilleton, la forme la plus achevée du feuilleton, se développe à une vitesse remarquable avec *La Presse* d'Émile de Girardin et *Le Siècle* d'Armand Dutacq en 1836. *La Presse* publie des romans-feuilletons en vue d'accroître ses ventes et d'éviter la censure, renforcée avec le retour au régime autoritaire en 1835. Sous la monarchie de Juillet, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, publiés en 1842-1843 dans le *Journal des Débats,* ont connu le plus grand succès de ce genre.

Les Faux Saulniers comme *Les Nuits d'octobre* et les *Promenades et Souvenirs* ont d'abord été des feuilletons. Une des caractéristiques les plus saillantes des récits publiés de cette manière, se trouve dans la multiplication des anecdotes.

---

[649] Le roman-feuilleton est considéré de manière générale comme mauvise littérature, à la suite d'une écriture rapide au rythme des parutions de la presse à grand tirage, et des histoires racontées sur et pour les femmes, la concierge, l'épicier, les domestiques, etc.

[650] Nerval qualifie lui-même de fantaisiste dans *Les Faux Saulniers* : "Mais l'écrivain fantaisiste, exposé à perpétrer un *roman-feuilleton*, fait tout déranger, et dérange tout le monde pour une idée biscornue qui lui passe la tête." (II : 10)

Journaliste, plus précisément chroniqueur dramatique, Nerval collabore longtemps à des journaux et à des revues. Son activité journalistique est pour lui un moyen important de subsistance après l'échec du *Monde dramatique* en 1836.

Le feuilletoniste est d'une certaine façon similaire au conteur du café oriental, qui arrête sa narration au point le plus intéressant et reporte tout le temps la suite au lendemain[651], prolongeant le plus possible ses récits. Mais l'auteur des *Faux Saulniers* s'inscrit en faux contre l'assimilation de son procédé à celui des conteurs-rhapsodes de profession, non pas des poètes, qui "arrangent et développent un sujet déjà traité de diverses manières, ou fondé sur d'anciennes légendes" (II : 671). On peut toutefois constater qu'il s'interrompt parfois son récit à un moment critique. Par exemple, il arrête un épisode au point où La Corbinière est menacé de mort par le comte d'Haraucourt ; après la suspension de cette scène, il insère une digression intitulée « Interruption », où il expose sa façon d'écrire son feuilleton :

> Je ne voudrais pas imiter ici le procédé des narrateurs de Constantinople ou des conteurs du Caire, qui, par un artifice vieux comme le monde, suspendant une narration à l'endroit le plus intéressant, afin que la foule revienne le lendemain au même café. (III : 484)

Les Faux Saulniers ont d'abord été publiés en feuilleton dans un jounal, et plus tard redistribués par parties en des oeuvres postérieures[652]. En outre, ce texte est constitué, en majeure partie, d'emprunts de divers intertextes à caractère documentaire, dont l'« Affaire Le Pileur » dans les rapports de police en 1709, la *Confession* d'Angélique et l'« Histoire de Bucquoy ». En fait, Nerval a consulté un grand nombre de textes dont il a fait les matériaux fondamentaux de son feuilleton. Cependant, contrairement à ce qu'il dit, il ne les cite pas toujours tels quels, en respectant les textes originaux, mais les

[651] Le deuxième feuilleton se termine en plein déclenchement de l'action dans l'« Affaire Le Pileur » : "— Le Pileur mit l'épée à la main, Basse-Maison en fit autant..." (II : 15) Il s'agit bien sûr d'une coupure habile.

[652] Voir « Macrotextualité nervalienne » de notre thèse.

modifie, les déforme, les adapte et les remanie pour façonner son feuilleton. Il réécrit et bricole. À partir d'un texte matrice, il produit plusieurs textes, et invente de nouvelles formes. De ce point de vue, *Les Faux Saulniers* est un cas révélateur. Nous en parlerons en détail dans le troisième chapitre de cette partie.

Chapitre 2. Structure en abyme

1. *Voyage en Orient* : voyage à double structure

Le récit du *Voyage en Orient* a une double structure : une structure de surface et une structure profonde. Disons plutôt le système binaire, le monde nervalien étant bipolaire, divisé en deux mondes opposés, entre jour et nuit, réel et imaginaire, intérieur et extérieur, capitale et province, raison et folie, etc. Nerval utilise cette dualité narrative pour faire entendre ce qu'il veut dire au fond. De ce point de vue, le voyage et sa relation sont un prétexte pour exposer indirectement le moi sans se confesser. De même, Nerval semble raconter sa vie indirectement à travers les biographies de six personnages excentriques dans *Les Illuminés*. Dans *Les Faux Saulniers*, les biographies d'Angélique et de l'abbé de Bucquoy, qui sont des récits d'aventures, entretiennent un rapport spéculaire avec le récit de voyage du narrateur. Les portraits des héros mythico-légendaires du *Voyage en Orient* permettent de reconstituer, d'une manière indirecte et fragmentaire, un autoportrait de Nerval : Francesco Colonna, peintre-poète ; Hakem, personnage délirant et fondateur d'une religion ; Adoniram, artiste-créateur. Ces héros sont en quelque sorte des avatars de l'auteur. Leurs portraits peuvent être lus comme des pièces d'un portrait de Nerval en mosaïque. Ainsi, le *Voyage en Orient* est une autobiographie déguisée sous forme de récit de voyage, avant que Nerval s'engage dans une écriture autobiographique sans masque à partir des *Faux Saulniers*.

À première vue le *Voyage en Orient* semble rapporter fidèlement l'itinéraire parcouru par le voyageur nervalien, qui paraît identique à l'auteur Gérard de Nerval. Bien que le récit soit un compte rendu du voyage réel de l'auteur, il comporte des éléments fictionnels, si bien qu'il est difficile de le qualifier simplement de factuel. Mi-factuel et mi-fictionnel, le *Voyage en Orient* mérite d'être considéré comme un récit de voyage

littéraire, du fait de l'arrangement et de l'agencement des fragments antérieurement pubiés.

Les trois étapes principales en sont Le Caire, Beyrouth et Constantinople, mis à part celle de Vienne en ouverture du voyage. Le texte est divisé en quatre parties : « Introduction » (de Paris à Vienne, puis de Vienne à Alexandrie, via Trieste et Syra), « Les Femmes du Caire » (l'Égypte), « Druses et Maronites » (le Liban), « Les Nuits du Ramazan » (Constantinople). Chaque partie se subdivise à son tour en sections, voire en chapitres. Chacune comporte un conte légendaire, un récit au second degré qui prend une place croissante de la première à la quatrième partie, et semble combler des lacunes. Ainsi, le vu est remplacé par le lu et l'entendu, le compte rendu par le récit imaginaire. En dehors des qautres contes, Nerval intercale des micro-récits anecdotiques au sein de récit de voyage. Le développement du récit est donc scandé par des digressions. Ainsi alternent interruptions et reprises. Cependant, les micro-récits enchâssés ne relèvent pas du vécu du voyageur nervalien, mais de l'expérience d'autrui. Récits au second degré, ils sont, dans la plupart des cas, faits par un personnage du récit primaire rencontré par le voyageur nervalien, en contrepartie, le narrateur primaire devient auditeur des récits seconds. Par ailleurs, ces récits enchâssés n'ont pas de lien direct avec le récit primaire sur le plan spatio-temporel, parce que leurs histoires sont en principe fondées sur le lu et l'entendu, non sur le vu. Nous les répartissons en trois catégories, dans l'ordre d'importance quantitative et sémantique : contes légendaires, récit d'aventures et récits anecdotiques.

Les quatre contes occupent naturellement le premier rang eu égard à leur importance quantitative et sémantique : « Le Songe de Polyphile », « Les Pyramides », « Histoire du calife Hakem », « Histoire de la reine du Matin et de Soliman prince des génies ». Si le premier conte est narré par le narrateur primaire, trois suivants sont faits par un personnage intradiégétique, ce sont donc des récits métadiégétiques, desquels le narrateur primaire est auditeur, et dont les narrateurs seconds sont des personnages du

récit primaire. Par ailleurs, les évenements de quatre récits légendaires, qui racontent une qûete d'amour dans un monde mythico-religieux, n'ont pas de relations avec les événements survenus au voyageur nervalien au niveau spatio-temporel.

Le *Voyage en Orient* est donc constitué de deux types de récits de niveaux différents : le récit primaire et les récits « enchâssés » métadiégétiques. Ces derniers sont pour la plupart des récits au second degré, faits par l'un des personnages rencontrés par le voyageur au cours du trajet. Fidèle au procédé réaliste, le récit primaire rapporte ce que le narrateur voit et entend pendant son voyage[653]. À la différence du récit primaire, qui est à la première personne, les récits seconds sont pour la plupart à la troisième personne, de sorte que l'information fournie par le voyageur dépasse largement l'expérience personelle. Nerval évite de transgresser la règle du récit réaliste par l'insertion de récits enchâssés. En conséquence, le vu, l'entendu et le lu se greffent sans contrainte l'un sur l'autre. La part du lu, surtout sous forme de récit fictionnel, s'accroît à mesure que le voyage avance.

S'ils sont de différents niveaux narratifs, le récit primaire et les récits insérés ont un point commun sur le plan thématique : la « quête de la femme idéale ». C'est la raison pour laquelle le thème de mariage est récurrent. Le projet de mariage dans le réel n'aboutit qu'à une suite d'essais manqués, de même qu'il échoue dans l'imaginaire. Le voyageur nervalien tente de trouver la femme idéale pendant le voyage : à Vienne, il réussit à entretenir des relations libertines avec trois femmes, mais il n'arrive pas à se marier et remet son projet à la prochaine étape. Il souhaite que son rêve se réalise au Caire, mais la situation ne lui est pas toujours favorable. Loin d'accomplir son projet de

[653] Nerval respecte le point de vue du narrateur-voyageur, ce qui amène parfois l'économie narrative pour échapper au cliché : "À partir de ce moment, les détails m'ont été données par l'esclave présente à la cérémonie du sirafeh" (II : 407) ; "Je me vois forcé de ne pas décrire les cérémonies intérieures du palais, ayant l'usage de ne parler que de ce que j'ai pu voir par moi-même." (II : 783) ; "Je ne pus voir ce qui se passait à l'intérieur ; mais j'ai entendu dire que la cérémonie principale était le sacrifice d'un mouton" (II : 788).

mariage, auquel il renonce après quelques efforts infructueux, il finit par acheter une esclave javanaise nommée Jeynab. Contre son attente, car il espérait qu'elle ferait au moins le ménage, Jeynab devient un fardeau qu'il doit prendre en charge. Enfin, il trouve à Beyrouth la femme idéale, Saléma, fille d'un cheik druse[654]. Après avoir surmonté les obstacles tenant à la différence de religion, il parvient à devenir le fiancé de Saléma. Mais, sur le point de l'épouser, il attrape la fièvre syrienne qui l'oblige à quitter le pays. Ainsi se termine, sur un dernier échec, sa quête de la femme idéale. Elle est remplacée à Constantinople par celle de la création artistique dans le conte, « Histoire de la reine du matin ».

En revanche, dans le monde imaginaire se déploie une quête de l'amour mystique et religieux. Avant d'arriver au pays d'Isis, le voyageur passe par l'île de Cythère, origine de Vénus. Dans le conte « Le Songe de Polyphile », les deux héros, Polyphile et Polia, réussissent à réaliser dans le rêve leur union sublime à travers les mystères de Vénus en se déplaçant à l'île de Cythère. La légende des pyramides évoque l'insuccès d'Orphée à l'initiation au culte d'Isis, aboutissant à la perte d'Eurydice. L'histoire de Hakem débouche sur la création d'une nouvelle religion, malgré l'échec du mariage mystique entre Hakem et sa soeur Sétalmulc. Le mariage d'Adoniram et Balkis se termine par l'assassinat d'Adoniram, mais ils auront leurs descendants maçonniques, fils de la veuve. La quête de ces héros imaginaires passe par l'initiation à des mystères à travers des cérémonies, des épreuves, la descente au monde souterrain. Ces héros parachèvent leur rêve dans l'autre monde, en dépit de l'inaccomplissement de leur mariage dans le monde réel. Le voyageur nervalien et les héros légendaires ne mènent pas à bien leur projet de mariage, mais, à travers l'initiation, ils surmontent leur échec en un acte de création : le livre du *Songe de Polyphile* par Polyphile, les mystères orphiques d'Éleusis par Orphée, la religion des Druses par Hakem, les corporations maçonniques par

[654] "La femme idéale que chacun poursuit dans ses songes s'était réalisée pour moi ; tout le reste était oublié." (II : 515)

Adoniram, patron d'architecte-artiste. Bref, la quête a lieu en deux ordres : celle de la femme idéale dans le monde réel, et celle d'une oeuvre ou d'une religion dans le monde d'au-delà.

2. Récits dans le récit

Dans les quatre contes, les héros s'efforcent de se marier malgré les obstacles du destin, mais ne parviennent pas à l'union idéale qu'ils visent : « le mariage mystique et religieux ». Polyphile et Polia, à cause de la distance de leurs conditions sociales ; Orphée et Eurydice, pour cause d'échec aux épreuves des mystères isiaques ; Hakem et sa soeur Sétalmulc, du fait de l'intervention de Yousouf, double de Hakem, et des menaces de Sétalmulc et Agrévan ; Adoniram et Balkis, qui atteignent à l'union sublime, mais le mariage est brisé par l'assassinat d'Adoniram. Dans ce dernier conte, le centre d'intérêt est déplacé de la femme idéale à la création artistique.

Bien que le récit primaire n'ait aucune continuité spatio-temporelle directe avec les contes enchâssés, il existe tout de même une relation d'analogie sur le plan thématique : les quatre récits métadiégétiques partagent le sujet profond du récit primaire. Le voyageur nervalien poursuit la femme idéale dans le monde réel, mais il n'aboutit ni à Vienne ni au Caire ni au Liban. Cependant, à Constantinople sa quête s'interrompt. Les héros des quatre contes poursuivent le même idéal que le voyageur nervalien, mais à un autre niveau, c'est-à-dire au niveau mystique et religieux. La quête du narrateur-voyageur est en quelque sorte frivole et libertine, tandis que celle des héros légendaires est en rapport avec les rites d'initiation sublimes et religieux. L'amour terrestre du narrateur se poursuit dans le monde imaginaire sous forme de l'amour céleste dans les quatre contes.

Excepté « Le Songe de Polyphile », les contes se distinguent du récit primaire au niveau narratif : le narrateur primaire devient auditeur du narrateur second, qui est d'abord un personnage intra-diégétique dans le récit primaire. Les quatre contes

résultent d'une réécriture d'hypotextes par l'auteur-arrangeur. Le récit des « Pyramides » est fait par un officier prussien rencontré sur la plate-forme d'une pyramide, l'« Histoire de Hakem » est rapportée par le cheik druse Eschérazy, père de Saléma, et l'« Histoire de la reine du Matin », par le conteur d'un café de Stamboul. « Le Songe de Polyphile » est formé de citations d'ouvrages de référence : l'*Hypnérotomachie* de Francesco Colonna, et *Franciscus Columna*, la dernière nouvelle de Charles Nodier[655].

Les quatre récits reposent sur maints hypotextes. Il s'agit d'une réécriture par remaniement, amalgame et compilation de plusieurs ouvrages d'autrui. Les quatre contes, dans la lignée du voyage antique, sont des récits d'aventures où les intrigues se concentrent sur les épreuves d'initiation. Ainsi, le *Voyage en Orient* comprend deux types de voyages différents : le moderne et l'antique.

Les projets initiaux des héros n'aboutissent pas dans le monde réel, mais se réalisent dans le monde du rêve lorsqu'ils réussisent aux épreuves initiatiques. Toutefois, ceci n'est pas suffisant, car leur quête de l'amour idéal ne prend que sens dans l'acte de création. Leurs tentatives échouent dans le monde réel, puisque qu'ils poursuivent un idéal irréalisable, mais ils finissent, en courant le risque d'un échec fatal et en surmontant de rudes épreuves, pour atteindre leur idéal au-delà de la mort.

1) « Le Songe de Polyphile », modèle du récit nervalien

Nerval consacre sept chapitres[656] à l'île de Cérigo (Cythère), bien qu'il ne l'ait pas effectivement visitée. Il effectue ce voyage fictif, sous le signe du mythe de Vénus[657],

---

[655] *Franciscus Columna* a été publié pour la première fois dans le *Bulletin de l'Ami des arts* en 1843, puis chez Techener et Paulin en 1844.

[656] XII. L'Archipel, XIII. La messe de Vénus, XIV. Le songe de Polyphile, XV. San Nicolo, XVI. Aplunori, XVII. Palaeocastro, XVII. Les trois Vénus.

[657] Le voyage fictif se déroule sous forme de quête archéologique des traces des temples de Vénus en ruine à l'île de Cérigo. Comme Chateaubriand, le voyageur nervalien n'y découvre partout que des ruines recouvertes de débris.

au moyen d'emprunts à des relations de voyage d'autrui[658]. Deux chapitres, « La messe de Vénus » et « Le songe de Polyphile », sont consacrés à l'histoire de l'amour sublime et religieux de Polyphile et Polia. Ce récit est un modèle d'écriture nervalienne : c'est le résultat d'un bricolage vertigineux de plusieurs hypotextes à travers l'imitation de deux prédécesseurs, Colonna et Nodier, qui sont eux-mêmes d'excellents pasticheurs. « Le Songe de Polyphile » est ainsi une réécriture de réécritures : l'*Hypnérotomachie* et *Franciscus Columna*. Nerval fait référence explicite à ces deux hypotextes au début de chaque chapitre[659]. Il recommande également au lecteur de lire *Franciscus Columna* pour accéder aux poétiques allégories du *Songe de Poliphile*. La réécriture nervalienne ne conduit pas seulement à l'invention d'un nouveau récit, elle permet encore de relancer ses deux intertextes tombés dans l'oubli.

Comme *Le Songe de Poliphile* de Colonna, la version nervalienne est construite en deux volets : description du lieu et l'action des deux héros. La description de l'île de Cérigo suit la mise en scène théâtrale par l'insertion de « La Messe de Vénus » et du « Songe de Polyphile ». L'événement précède la présentation du lieu par l'analepse narrative[660]. À titre d'exemple, un bas relief trouvé à Aplunori réfléchit par ses images les cérémonies des mystères de Vénus. La représentation de ce bas-relief donne un récit spéculaire renvoyant retrospectivement à « La messe de Vénus ».

---

[658] Sur l'emprunt nervalien aux relations de Stephanopoli et de Castellan, voir les notes concernées de II : 1454.

[659] « La messe de Vénus » commence par "L'*Hypnérotomachie* nous donne quelques détails curieux sur le culte de la Vénus céleste dans l'île de Cythère, et sans admettre comme une autorité ce livre où l'imagination a coloré bien des pages, on peut y rencontrer souvent le résultat d'études ou d'impressions fidèles." (II : 235) « Le Songe de Polyphile » débute ainsi : "Je suis loin de vouloir citer Polyphile comme une autorité scientifique ; Polyphile, c'est-à-dire Francesco Colonna, a beaucoup cédé sans doute aux idées et aux visions de son temps ; mais cela n'empêche pas qu'il n'ait puisé certaines parties de son livre aux bonnes sources grecques et latines, et je pouvais faire de même, mais j'ai mieux aimé le citer". (II : 237) La citation, n'est-elle pas déjà une réécriture ?

[660] Par contre, le cas de *Caragueuz* est une annonce proleptique. Apparue préalablement dans la deuxième partie (II : 269 et 280), ce théâtre d'ombres chinoises se présente finalement dans la quatrième partie (II : 642-650).

> On y distinguait les images de deux amants venant offrir des colombes à la déesse, et s'avançant au-delà de l'autel près duquel était déposé le vase des libations. La jeune fille, vêtue d'une longue tunique, présentait les oiseaux sacrés, tandis que le jeune homme, appuyé d'une main sur son bouclier, semblait de l'autre aider sa compagne à déposer son présent aux pieds de la statue ; Vénus était vêtue à peu près comme la jeune fille, et ses cheveux, tressés sur les tempes, descendaient en boucle sur le col. (II : 243)

L'ancienne île de Cythère, rebaptisée l'île de Cérigo depuis la domination de Venise, n'est qu'une ruine déshéritée et dégradée d'un passé glorieux antique ; elle est alors sous une possession de l'Angleterre[661] qui l'a prise à la France. Sa terre est morte et ses dieux se sont envolés[662]. Pas un arbre sur la côte, pas un coquillage au bord. Le temple de Vénus, détruit, est remplacé par un fort militaire. Le voyageur cherche en vain les bergers, les bergères et leurs navires en évoquant le fameux tableau de Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*. L'histoire de Polyphile et Polia vient redorer le blason de l'île, lui rendre son nom de Cythère, son identité d'île de Vénus à travers une mise en scène du monde surnaturel de *Faust*. Renommée Cérigo, l'île est dégradée et démythifiée, elle n'a plus la valeur mythique de Cythère. Nerval tente de la faire reluire au moyen d'une réécriture de l'*Hypnerotomachia* et de *Franciscus Columna*, textes qui sont eux aussi oubliés et ensevelis. En ce sens, sa version du « Songe de Polyphile » est un travail de palimpseste, tout comme ses réécritures de la *Confession* d'Angélique et l'« Histoire de Bucquoy », récits oubliées et disparues de l'horizon du lecteur.

---

[661] L'animosité nervalienne contre l'Angleterre et les Anglais s'affiche en divers endroits tout au long du *Voyage en Orient*. À propos de Cérigo, "[...] cette île, dans les premières années de notre siècle, avait appartenu à la France. Héritière des possessions de Venise, notre patrie s'est vue dépouillée à son tour par l'Angleterre, [...]" (II : 240) Un autre exemple extrême : "En voyage, on fait vite connaissance, et, en Égypte surtout, au sommet de la grande pyramide, tout Européen devient, pour un autre, un *Frank*, c'est-à-dire un compatriote ; la carte géographique de notre petite Europe perd, de si loin, ses nuances tranchées... je fais toujours une exception pour les Anglais, qui séjournent dans une île à part." (II : 386)

[662] "Ainsi la Vénus céleste et la Vénus populaire, révérées l'une sur les hauteurs et l'autre dans les vallées, n'ont point laissé de traces dans la capitale de l'île, […]." (II : 241)

« Le Songe de Polyphile » est fondé sur plusieurs modèles littéraires. Nerval s'inspire de trois hypotextes : *Hypnérotomachie*, *Franciscus Columna* et *Faust*. L'analyse de l'intertextualité porte principalement sur les deux premiers.

Le premier hypotexte remonte lui-même à l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1433-1527), imprimée en deux volumes, en 1499 à Venise chez Alde Manuce[663]. La première version française, parue en 1546 à Paris, sous le titre *Discours du Songe de Poliphile*, est une adaptation et une glose de Jean Martin[664] pour l'éditeur Jacques Kerver, imprimé par Loys Cyaneus. Les principaux écarts entre les deux éditions, selon Gilles Polizzi, sont "les gravures ajoutées et les interventions du traducteur". Nerval, qui a lu la version française, emprunte à celle-ci pour « La messe de Vénus », dans laquelle il décrit les cérémonies des mystères de Vénus.

L'*Hypnerotomachia* raconte le voyage à l'île de Cythère fait en songe par Poliphile et Polia. Francesco Colonna disserte minutieusement sur le culte de Vénus selon les idées de l'école néoplatonicienne et quelques modèles de l'Antiquité[665]. Riche en allégories

[663] La première édition de l'*Hypnerotomachia* fut illustrée de cent soixante gravures sur bois et réimprimée en 1546. Le premier livre raconte le voyage à l'île de Cythère en songe de Poliphile représentant la découverte de ce lieu et l'initiation aux mystères de Vénus, et dominé par la description minutieuse de ruines, de temples, de triomphes et de jardins. En revanche, le livre second raconte l'acheminement des amours contrariés de Poliphile dans sa réalisation heureuse. Il correspond à l'action alors que le livre premier, à la mise en scène théâtrale du lieu.

[664] Selon Gilles Polizzi, éditeur de l'Imprimerie Nationale (1994), *Le Songe de Poliphile* de l'édition française en 1546 est une oeuvre à part, à la fois dépendante et autonome en regard de l'original. Gilles Polizzi signale une forte contraction du Livre second par rapport à l'original. Celui-là se constitue exclusivement de la narration du récit en sommaire, alternée par Poliphile et Polia. Par contre, malgré une certaine réduction, la majeure partie du livre premier de la version française est également attribuée à la description extrêmement détaillée et quasi excessive de l'architecture, du jardin et des triomphes, par conséquent l'histoire d'amour de Poliphile est secondaire par rapport à la description du monde extérieur entourant le héros. Le livre premier est donc dominé par la *pause* narrative et laisse de côté longuement le fil conducteur au profit de la digression descriptive.

[665] On peut citer Apulée, Ovide, Pline, Vitruve.

poétiques médiévales[666], l'*Hypnerotomachia* atteint son apogée dans la scène des cérémonies consacrées aux mystères de Vénus[667], sur lesquelles se concentre aussi « La messe de Vénus ». Pour ce chapitre, Nerval emprunte des extraits des chapitres XVII[668] et XVIII du livre premier[669] de Colonna.

Ce récit a consatamment séduit Nerval[670]. Avant le voyage en Orient, il a tenté d'écrire un drame sur la passion de Francesco Colonna, et en 1853 il a formé un projet d'opéra-comique tiré du *Songe de Poliphile*. Cependant, ces tentatives n'ont pas abouti.

Le voyage à l'île de Cythère est à la fois livresque et imaginaire. Sans visite réelle, il se constitue du pèlerinage des amants Poyphile et Polia, suivi du voyage fictif fait par le voyageur nervalein [671]. Les détails du culte de Vénus et les cérémonies au temple de Vénus Physizoé (Vénus poupulaire ou terrestre) sont tirés d'*Hypnérotomachie*. Nerval pense que Colonna a puisé à des sources grecques et latines, et emprunté des intertextes. Ainsi légitime-t-il sa façon d'écrire suivant des modèles littéraires.

« *Franciscus Columna* de Nodier »

---

[666] L'itinéraire du héros du récit médiéval est marqué emblématiquement par « forêt obscure », « rivière ténébreuse », « val périlleux », auquels Colonna ajoute de façon originale les ruines d'une pyramide.

[667] Surtout la scène du sacrifice des deux tourterelles et de la purification par le feu au ch. XVIII du Livre premier.

[668] Jusque-là, désingée par "la nymphe ma guide", celle-ci se déclare à Poliphile comme Polia pendant la cérémonie au temple. La rétention de cette information contribue à garder l'ambiance énigmatique.

[669] Le Livre premier compte au total XXIV chapitres, le Livre second, XIV chapitres.

[670] Dans *Sylvie* (XIII. Aurélie), le narrateur écrit un drame pour être joué par Aurélie : " [...] j'avais entrepris de fixer dans une action poétique les amours du peintre Colonna pour la belle Laura, que ses parents firent religieuse, et qu'il aima jusqu'à la mort. Quelque chose dans ce sujet se rapportait à mes préoccupations constantes" (III : 565). L'intérêt nervalien porte essentiellement sur l'amour contrarié comme dans la nouvelle de Nodier. À noter que l'héroïne s'appelle Laura au lieu de Lucrèce.

[671] De même, la relation de l'île de Syra, que Nerval fait une simple escale sans visite, se déroule par une mise en scène théâtrale par l'emprunt aux relations des voyages antérieurs. Sur l'emprunt, voir II : 1458, note 3. "Il me semble que je marche au milieu d'une comdédie. [...] Je marche en pleine couleur locale, unique spectateur d'une scène étrange, où le passé renaît sous l'enveloppe du présent". (II : 250)

Le deuxième modèle est *Franciscus Columna*, sur lequel Nerval s'appuie pour « Le Songe de Polyphile ». C'est la dernière nouvelle de Nodier, parue en octobre 1843 dans le *Bulletin de l'ami des arts*. Elle se focalise sur l'histoire d'amour platonique entre Francesco et Polia, laissant de côté l'étude des philosophies et des religions antiques. C'est par son intermédiaire, mais dans une autre optique, que Nerval évoque l'oeuvre de Colonna. Ce récit est encadré par l'histoire de deux bibliophiles en quête d'une édition *princeps* de l'*Hypnerotomachia Poliphili*, imprimée et illustrée de gravures sur bois à Venise en 1499. *Franciscus Columna* est un récit dans le récit, ainsi que « Le Songe de Polyphile ».

Deux remarques s'imposent à propos de trois récits intertextuels qui nous intéressent ici. En premier lieu, du texte de Colonna à celui de Nerval en passant par celui de Nodier et de la version française de Jean Martin, la longeur se réduit considérablement[672]. Les trois récits dérivés de l'*Hypnertomachia* de Colonna relèvent donc d'une réécriture condensée, ce sont des récits sommaires qui se distinguent partiellement, sinon totalement, de leur modèle. Il y a entre eux un point commun sur le plan thématique : impossible dans le monde réel, l'amour sublime se réalise dans le rêve ou après la mort. Ainsi, la coexistence de l'amour et de la mort est la constante principale des trois récits.

« Intertextualité entre Nodier et Nerval »

Franciscus Columna s'apparente aux *Faux Saulniers*, tant au niveau de l'histoire qu'au niveau de la narration. Les deux récits racontent la recherche d'un livre introuvable par le narrateur premier ; son parcours et la découverte sont le matériau du

[672] L'édition de Gilles Polizzi du *Songe de Poliphile*, reprise de l'édition de Kerver, est un texte traduit de 394 pages. La version française de Jean Martin était déjà une contraction considérable du texte-origine de l'*Hypnerotomachia Poliphili*. *Franciscus Columna* compte 61 pages selon l'édition de notre référence, tandis que « La Messe de Vénus » et « Le Songe de Polyphile » : 5 pages dans l'éditon de la Pléiade.

récit qu'il lui faut écrire. L'effort acharné de deux bibliophiles en quête d'un livre rare ressemble au travail de l'écrivain qui cherche le livre indispensable à l'écriture de son feuilleton dans *Les Faux Saulniers*. La recherche d'un livre rare par un collectionneur ou l'écrivain se lie à l'acte allégorique d'écrire un feuilleton, et cet acte se fait à son tour le contenu même d'un livre. Dans *Franciscus Columna*, le libraire Apostolo, possesseur de l'édition originale de l'*Hypnerotomachia*, mais ayant des informations erronées, doit écrire un feuilleton pour sa *Gazette littéraire de l'Adriatique*, comme le narrateur nervalien des *Faux Saulniers* doit présenter régulièrement le sien dans *Le National*. Incapable d'écrire une seule ligne, Apostolo sollicite l'abbé Lowrich, un norvégien, bibliophile maniaque comme le narrateur parisien, pour qu'il écrive une nouvelle. Le savant Lowrich accepte à condition qu'Apostolo lui procure l'édition originale de l'*Hypnerotomachia*. Aussitôt que le livre d'Apostolo est authentifié comme telle, Lowrich raconte l'histoire de l'édition de l'*Hypnerotomachia* et de son auteur Francesco Colonna [673] en corrigeant quatre erreurs du libraire Apostolo. Ainsi, *Franciscus Columna* donne la structure d'enchâssement, où un récit second est encadré par le récit primaire. Celui-ci est constiuté de l'histoire de deux bibliophiles en quête d'un livre rare, alors que celui-là est l'histoire de Francesco Colonna, raconté par l'abbé Lowrich, personnage du récit primaire. Si bien que les quêtes s'entrelacent et s'unissent à la fin : quête du livre et quête de l'amour.

« Instabilité d'identité »

Plusieurs varaiantes d'orthographe d'un nom propre sont susceptibles de causer une instabilité de sens, en plus de difficultés de transcription. Les variantes d'un nom propre se multiplient chez Nodier comme chez Nerval : le nom de Bucquoy présentent six formes, alors que le nom du héros de Nodier en compte cinq : Franciscus Columna,

[673] Francesco Colonna est à la fois peintre, architecte, poète et religieux. Isolé du monde réel, il passe pour "un visionnaire mélancolique en proie aux illusions de son génie, et insensible aux douceurs de la vie commune" (Charles Nodier, *Franciscus Columna*, Gallimard, 2004, p. 29). Francesco, comme Adoniram, est avant tout représenté comme prototype de l'artiste solitaire et original.

François Columna, François Colonne, François Colouna, Francesco Colouna. De même, le titre du récit a quatre versions : *Le Songe de Poliphile*, *Les Combats d'Amour en songe*, *Hypnerotomachia*, *Hypnérotomachie*. La multiplicité des façons de nommer la même chose risquent d'entraîner une confusion de son identité ou une dissémination de son sens : il s'agit de chercher au singulier en même temps qu'au général. Bien que le nom d'un objet énigmatique présente de multiplies variantes, une fois trouvé son sens sera fixe, ce qui correspond à la fin du récit. Mais jusqu'à sa découverte continue le mystère.

« Écriture autobiographique »

Nerval assimile le héros Polyphile à son auteur Francesco Colonna, faisant donc du texte une autobiographie, tandis que l'*Hypnerotomachia* est un récit fictionnel écrit par Francesco Colonna. Les deux amants, Polyphile et Polia, se présentent comme personnages réels, de sorte qu'il y a une osmose d'émotion[674] entre les personnages et les auteurs des trois intertextes à travers le bricolage vertigineux de Nerval. Qui plus est, en assimilant l'expérience imaginaire d'autrui, Nerval parvient à ressusciter un passé enseveli en liant les héros et leurs auteurs :

> Que Polyphile et Polia, ces saints martyrs d'amour, me pardonnent de toucher à leur mémoire ! Le hasard, [...] a remis en mes mains leur histoire mystique, et j'ignorais à cette heure-là même qu'un savant plus poète, un poète plus savant que moi avait fait reluire sur ces pages le dernier éclat du génie que recélait son front penché. Il fut comme eux un des plus fidèles apôtres de l'amour pur... parmi nous l'un des derniers. / [...] Comme toi je croyais en eux, et comme eux à l'amour céleste, dont Polia ranimait la flamme, et dont Polyphile reconstruisait en idée le palais splendide sur les rochers cythéréens. (II : 237)

Nerval innove par l'introduction de nouveaux éléments. Il fait de Polia une religieuse, et invente une scène de fête religieuse, qui ne se trouve pas dans aucun des deux

[674] Dans *Franciscus Columna*, une sorte d'ivresse s'interpénètre entre les personnages excentriques du récit primaire et les héros du récit second.

hypotextes[675]. Polia chez Nodier est toujours une dame noble célibataire. Dans *Franciscus Columna*, Francesco voit Polia, fille unique du dernier de Poli de Trévise, au palais de Pisani à Venise pendant le carnarval. Francesco gagne alors son affection. Par la suite, comme Polia se montre indifférente à son égard, Francesco n'apparaît pas quelque temps au Palais de Pisani. Invité par Léonora, cousine de Polia, il s'y rend la veille du départ de Polia pour Trévise. Polia, masquée en domino, choisit Francesco comme compagnon de voyage en gondole sur le grand canal. Francesco et Polia se confessent leur sentiment affectueux comme ils le feraient à une tierce personne. Mais leur voyage se termine prématurément[676]. Francesco entre au couvent des dominicains de Trévise pour s'unir éternellement à son amante Polia.

Dans la version nervalienne du « Songe de Polyphile », les deux amants, Polyphile et Polia, sont contraints de se séparer du fait de la différence de leurs conditions sociales. Devenus moine et religieuse dans le monde réel, ils partent en rêve "à travers les plaines et les monts rajeunis de la Grèce" (II : 239), faire le pèlerinage de Cythère, principal sanctuaire de Vénus. Ils participent à la cérémonie d'un mariage religieux, qui leur est interdit dans le monde réel à l'autel du Chirst "Dieu de l'égalité" (II : 238). Leur pélerinage aboutit à "l'union spirituelle" (II : 239) dans le songe. Le frère Francesco meurt[677] après l'achèvement d'un étrange poème avec une langue hybride mélangeant la langue vulgaire, le latin et le grec : c'est l'hymne à l'amour éternel. Lucrèce Polia le publie, illustré de dessins, pour l'immortaliser. Ainsi, l'histoire de l'amour mystique et

---

[675] "Quelquefois les fêtes pompeuses du clergé italien les rapprochaient dans une même église, le long des rues, sur les places où se déroulaient des processions solennelles, [...]". (II : 238-239) Dans la nouvelle de Nodier, Francesco a eu des entrevues avec Polia chez le palais de Pisani, avant un tête-à-tête en gondole.

[676] Dans *Sylvie*, au chapitre « XII. Le père Dodu », le narrateur se situe une pareille situation par la rétention d'une information logiquement entraînée : "J'allais répondre, j'allais tomber à ses pieds, j'allais offrir la maison de mon oncle, [...] ; mais en ce moment nous arrivions à Loisy." (II : 562)

[677] La mort de Francesco est plus dramatique dans *Franciscus Columna* que dans le récit nervalien où n'a pas lieu la scène de mort. Dans la nouvelle de Nodier, Francesco mourut, après avoir transmis son manuscrit à Polia, sur le parvis au cours de l'office du matin, où Polia assistait.

céleste s'associe indissociablelment à l'histoire de l'édition du *Songe de Poliphile* de Colonna dans le récit de Nodier et dans celui de Nerval. L'amour et la mort s'incrustent éternellement dans le Livre.

Par ailleurs, Nerval mêle une scène du *Second Faust*, traduit par lui-même en 1840, au passage sur le retour au monde mythique et à son antique fécondité. Le pélerinage de Polyphile et Polia à l'île de Cythère ne se réalise qu'après un rajeunissement des plaines et des monts de la Grèce par l'empire mythologique et le phénomène surnaturel goethéen.

À l'approche de l'île de Cythère que Nerval n'a pas plus visitée que Francesco Colonna, le narrateur présente l'histoire du livre de Polyphile par l'intermédiaire de Nodier. Double hommage d'une part à Colonna et à Nodier, d'autre part à l'amour éternel et religieux sous forme de création du Livre[678]. Le voyage fictif à l'île de Cythère est complété par « Le Songe de Polyphile » qui met en abyme le *Voyage en Orient* au niveau du sujet : quête de l'amour spirituel et religieux dans le monde imaginaire cristallisé en création.

« Le Songe de Polyphile » et *Angélique*

« Le Songe de Polyphile » s'apparente à l'histoire d'*Angélique*, nouvelle dérivée et condensée des *Faux Saulniers*. Les deux récits ont la même structure : « départ, épreuves, retour ». Interdits de se marier, les deux amants sont contraints de partir en voyage, un pèlerinage pour Polyphile et Polia et des pérégrinations pénibles pour Angélique et La Corbinière, et leur retour se cristallise en un livre. *Angélique* paraît une version vulgaire du « Songe de Polyphile », car l'amour célèste se réalise dans celui-ci, et l'amour terrestre dans celui-là.

[678] La quête du livre ou la création du livre est un thème majeure chez Nerval, d'où l'épisode sur le bibliophile est récurrent. Quant à Charles Nodier, n'est-il pas un modèle d'à la fois un bibliophile, un écrivain romantique et un bibliothécaire. Il est tout court un écrivain excentrique, qui s'intéresse passionnément au singulier, aux marges hors du centre et aux oublis de l'histoire. Nerval lui-même n'est-il pas son digne successeur ?

« Le Songe de Polyphile » est le premier des contes insérés ; suivent « Les Pyramides », « Histoire du calife Hakem » et « Histoire de la reine du matin ». Ces contes sont des voyages imaginaires. Après le brassage de multiples éléménts, Nerval écrit sa propre version du « Songe de Polyphile » en un récit sommaire. Sa version, comme celle de Nodier, a une certaine indépendance par rapport au texte de Colonna, grâce au bricolage par lequel Nerval recycle les matières existantes et relance la fable mythico-religieuse dans un nouveau circuit. À travers sa réécriture, Nerval ne ressuscite pas seulement le passé mythique de l'île de Cythère tombé dans l'oubli, mais aussi réanime deux héros mythiques oubliés, Polyphile et Polia, tout en y associant deux auteurs, Colonna et Nodier.

2) « Les Pyramides »

Dans « Les Pyramides », Nerval utilise plusieurs sources pour s'approprier ce conte en s'appuyant sur divers intertextes, dont l'ouvrage de Pierre Vattier, traduit d'un manuscrit arabe, *L'Égypte de Murtadi* (Paris, Thomas Joly, 1666), des extraits de chroniqueurs musulmans publiés par l'orientaliste Langlès dans ses *Notes et Éclairciss-ements au Voyage* de Norden (1798), et la *Bibliothèque orientale* de d'Herbelot.

La légende des pyramides est annoncée au chapitre « L'île de Roddah » dans la trosième section, « Le Harem ». Le cheikh Abou-Khaled, un vieux poète égyptien y raconte au narrateur l'origine des pyramides. Après avoir rêvé d'un apocalypse, un roi pré-adamite décide de construire un édifice-refuge résistant au déluge d'eau et au feu du ciel : une pyramide. Comme édifice-refuge, elle est associée à des cités souterraines au centre de la terre, où s'abrite la lignée de Caïn, race créatrice mais opprimée et exclue. En outre, Nerval emprunte à Volney[679] l'idée que les pyramides sont des tombeaux construits pour conserver éternellement des momies, supports d'une autre vie d'outre tombe.

[679] Volney, *Voyage en Égypte et en Syrie pendant les années 1783, 1784 et 1785*.

La visite de la pyramide de Chéops par le voyageur précède la présentation de la légende dans la quatrième section de la deuxième partie, intitulée « Les Pyramides ». L'intérieur de la pyramide préfigure l'endroit où aura lieu l'initiation aux mystères isiaques, "faits réellement constatés par la tradition antique" (II : 391) et souvent décrits par les auteurs grecs. On les retrouve dans *L'Ân d'or* d'Apulée et dans *Le Songe de Poliphile* de Colonna. Nerval lui aussi imagine, à maintes reprises, à travers *La Flûte enchantée* l'initiation isiaque, dans « Les Pyramides », *Isis*, *Octavie* et *Aurélia*. Cet enchaînement de réécritures réactualise et renouvelle "ces bizarres cérémonies des initiations" (II : 391) et leurs modèles antérieurs destinés à l'oubli, à moins qu'ils ne soient réécrits.

Le conte des « Pyramides » est un récit sur l'initiation au culte isiaque, dont Triptolème (fondateur des mystères d'Eleusis), Orphée (fondateur des mystères de Cabire de Samothrace), Pythagore (fondateur des associations mystiques du Liban), et Moïse étaient les héros illustres. Le narrateur du conte est l'officier prussien, qui considère les Pyramides comme les lieux d'initiation de l'antiquité égyptienne. Les épreuves élémentaires de la phase préliminaire sont rapportées en un récit sommaire, régi par le narrateur primaire. Par contre, les épreuves morales sont présentées par un dialogue entre le voygeur nervalien et le Prussien voltairien.

Cependant, le récit de l'initiation isiaque s'appuie sur un roman initiatique de l'abbé Terrasson[680]. Pour écrire le livret de *La Flute enchantée*, Emanuel Schikaneder s'inspira lui aussi de *Séthos*. De là, "les récits se trouvant parfaitement en rapport avec la disposition des lieux" (II : 391), le voyageur nervalien imagine à l'intérieur de la pyramide la représentation de *La Flûte enchantée* de Mozart, dans laquelle le héros Tamino doit passer les épreuves isiaques imposées par Sarastro, grand prêtre d'Isis, pour conquérir Tamina, fille de la reine de la Nuit.

---

[680] L'abbé Terrasson, *Séthos, histoire, ou Vie tirée des monuments de l'ancienne Égypte, traduite d'un manuscrit grec*, Genève, 1731, 3 vol.

Les épreuves des mystères isiaques se déroulent en trois étapes. La première consiste en quatre épreuves élémentaires physiques, qui ont lieu dans la pyramide, dont les galeries souterraines sont reliées à un temple situé aux portes de Memphis. Orphée échoue à la quatrième épreuve, recommence la série, mais sans succès, ce qui lui fait perdre Eurydice et le condamme à l'errance.

La deuxième étape, celle des épreuves morales, se passe à l'extérieur de la pyramide. Arrivé dans un temple situé près de Memphis, le néophyte tourne autour d'une statue d'Isis voilée, puis est reçu par les prêtres. Il fait d'abord un jeûne de purification de quarante-et-un jours, puis une retraite de dix-huit jours, pendant laquelle le silence lui est imposé. Vient ensuite un examen consacré à l'analyse et à la critique de sa vie, pendant douze jours. Au bout de trois mois environ, les épreuves se terminent. Enfin, l'initié a le droit de voir tomber les voiles de la déesse, mais ne peut pas l'admirer qu'un instant, car elle s'évanouit au moment de la saisir. Transporté dans une cange, endormi, en un jardin semblable au paradis terrestre, il reçoit finalement sa compagne idéale. La dernière étape ressemble à l'histoire d'Adam et d'Ève au jardin de l'Éden. Le néophyte doit passer la dernière épreuve, celle de la tentation du fruit défendu offert par sa compagne à l'instigation du serpent. Moïse, échouant à cette dernière épreuve, se révolte contre les prêtres égyptiens et délivre son peuple. L'initié réussi à cette épreuve devient une personne sacrée, égale au roi.

« Les Pyramides » évoque la quête de l'amour représentée par le couple mythique Orphée et Eurydice. En échouant aux épreuves de l'initiation, Orphée perd Eurydice et se met à errer. Ce conte renvoie au « Songe de Polyphile », où l'amour sublime ne se réalise que dans le rêve et au-delà de la mort. De plus, la pyramide comme lieu d'initiation, isolée et exclue du monde extérieur, correspond à la prison du Moristan, où Hakem est incarcéré, accusé d'être un faux calife, et au monde souterrain, où Adoniram descend à la rencontre de ses ancêtres de la lignée du feu.

« Intratextualité »

Non seulement Nerval met « Les Pyramides » en relation avec divers hypotextes, que nous avons énumérés plus haut, mais aussi il transpose aussi son propre texte dans cette section. La pyramide comme le lieu de l'intiation est d'abord décrite lors de la visite du voyageur et de l'officer prussien ; ensuite Nerval superpose à la pyramide qu'il a visitée, le lieu des épreuves élémentaires, lesquelles ont lieu à l'intérieur de la pyramide. Ainsi la galerie souterraine qui mène au puits est signalée en trois occurrences avec quelques variantes. D'abord : "Il s'agit d'abord de courber la tête et le dos, et de poser les pieds adroitement sur *deux rainures de marbre* qui règnent des deux côtés de cette descente. Entre les deux rainures, il y a une sorte d'abîme aussi large que l'écartement des jambes, et où il s'agit de ne point se laisser tomber (II : 388-398)". Ensuite : "[…] cette galerie bizarre que nous venons de remonter, avec ces *deux rails* de marbre séparés par un abîme, aboutissant plus loin à un carrefour au milieu duquel se trouve le puits mystérieux, dont nous n'avions pu voir le fond" (II : 389). Ces deux occurrences appartiennent à la visite de la pyramide de Chéops. La dernière occurrence apparaît au début de l'exposé des épreuves élémentaires : "[…] la galerie basse ornée de *rails* que nous avions descendue et remontée si péniblement : on asseyait dans un chariot l'homme qui se présentait pour subir les épreuves de l'initiation"[681] (II : 389). De la première à la dernière occurrence, Nerval revient, avec la focalisation interne, sur cette galerie mystérieuse en augmentant d'une manière croissante de l'information.

3) « Histoire du calife Hakem »

L'« Histoire du calife Hakem » est raconté par un personnage intradiégétique, le cheik druse, père de Saléma, future épouse du voyageur nervalien. Le cheik druse raconte au narrateur primaire son histoire en prison. Ce récit, à la focalisation interne, est fait à la troisième personne. Ce point de vue est adapté à la narration d'un conte

[681] La mise en italique est de nous dans trois citations.

mystique, dont l'histoire se passe hors du temps du voyage réel. La scène et l'action se déroulent au Caire l'an 1000, alors que l'itinéraire du voyageur se trouve au Liban. Les lieux du drame sont l'île de Roddah, où se trouva le palais de Hakem, et le Mokattam où se situa son observatoire, de sorte que le voyageur nervalien revisite le Caire ancien en écoutant ce conte. L'intrigue est tissée par l'alternance de deux fils conducteurs : l'un, politique, est le despotisme ; l'autre, personnel, est le délire.

Nerval emprunte l'« Histoire de Hakem » quasiment à l'*Exposé de la religion des Druzes (…) précédé de la vie du khalife Hakem-Biamr-Allah* de Silvestre de Sacy (1838). Il la réécrit en détaillant des faits historiques et en relevant la couleur locale ; il invente sa propre version au moyen de l'emprunt et de la refonte.

Hakem et son double Yousouf confondent le rêve et la réalité, lorsqu'ils sont dans un état d'extase causé par la consommation du hachisch. Dès le début de leur rencontre, ils éprouvent l'un vers l'autre "un attrait mystérieux" (II : 530), et s'avouent mutuellement une même expérience visionnaire. Sous l'effet du hachisch, Yousouf rencontre une femme idéale dans la cange sur le Nil[682]. C'est la même femme céleste qu'il a déjà poursuivie en rêve, et avec laquelle Hakem désire lui aussi se marier. Ce dernier désire épouser sa propre soeur Sétalmulc, au-delà des lois établies, car il nourrit pour elle une passion mystérieuse et indéfinissable.

Déstitué du trône de calife, jeté dans le Moristan, prison réservée aux fous, Hakem se sent de nature divine, mais doute aussi en se rappelant qu'il a eu sa première révélation de sa divinité "dans les extases du hachisch" (II : 548). Il oublie à certains moments la gravité de son propre état actuel et s'identifie à un être messianique. À cet égard, il s'apparente à L'illustre Brisacier qui confond sa personnalité et son rôle au théâtre, s'identifie à Achille ou à Néron. Le déguisement en fellah et l'effet du hachisch cause à Hakem une confusion d'identité, de sorte que son adversaire, le visir Agrévan, l'accuse de se figurer être le calife, du fait de sa ressemblance avec ce dernier. Lorsque,

[682] Le lieu et l'événement renvoient aux épreuves des mystères dans « Les Pyramides ».

Yousouf, double et usurpateur de Hakem, se marie avec Sétalmulc, l'effondrement de l'identité de Hakem doit à la méconnaissance totale de son entourage ; son existence anéantie, Hakem se sent "passer à l'état d'ombre, d'esprit invisible" (II : 556-557). De même, Raoul Spifame, dans son délire, se prend pour le roi Henri II, auquel il ressemble par la physionomie. Cependant, il n'y pas de rivalité entre Raoul Spifame et Henri II, donc, pas de risque de perdre la vie. En revanche, la ressemblance est fatale entre Hakem et son *ferouer* Youssouf. Ce dernier, frère mystique du calife Hakem, devient usurpateur[683], et le remplace à son mariage mystique comme dans *Aurélia*, où, lors de son mariage, le je-narrateur est substitué par un autre qui profite de "l'erreur de [s]es amis et d'Aurélia elle-même" (III : 717). La perte de son identité entraîne finalement pour Hakem la perte de vie.

L'emprisonnement de Hakem correspond à une descente aux enfers ou à une épreuve initiatique, après quoi il prend conscience de sa propre grandeur, comme Adoniram accomplit sa mer d'airain après être descendu au monde souterrain de ses ancêtres.

Hakem, fondateur de la religion des druses, est un personnage excentrique, mais qui fait preuve de générosité envers son peuple opprimé et de tolérance envers les chrétiens et les juifs. Comme Jésus-Christ dans *Le Christ aux Oliviers*, il jète un doute sur sa divinité au moment de l'épreuve, bien qu'un vieillard syrien aveugle l'ait déclaré Dieu[684]. La folie et la divinité ne sont pas séparés de manière étanche chez Hakem, de même que le réalité et le rêve cohabitent chez Youssouf. Dans l'état d'ivresse dû au hachisch, Yousouf éprouve une sensation extraordinaire et voit une femme idéale, comme si tout cela était le réel. De même, Hakem éprouve sa divinité dans l'hallucination causée par le hachisch et durant son emprisonnement au Moristan.

---

[683] En l'absence d'Angélique à sa maison familiale, apparaît une fille en Piccardie qui tente d'usurper sa place, se donne pour elle et a quelques succès auprès de plusieurs des parents.

[684] Au moment critique, le vieillard aveugle, messager divin de la justice, apparaît trois fois à Hakem.

Le projet du mariage de Hakem échoue, de même que celui du voyageur nervalien au Liban. Cependant, l'échec de Hakem ne se termine pas par la mort physique ; il fonde une nouvelle religion et fait des adeptes. Le voyageur nervalien parvient, lui, à écrire son récit de voyage, en dépit de l'inaccomplissement de son rêve en Orient.

4) « Histoire de la reine du Matin et de Soliman prince des génies »

L'« Histoire de la reine du Matin et de Soliman prince des génies » parut d'abord dans *Le National* du 24 mars au 25 avril 1850. Le projet initial, un opéra en vers intitulé *La Reine de Saba*, remonte à l'époque du Doyenné (1835), selon *La Bohême galante* et les *Petits Châteaux de Bohême*. Nerval a fianalement transposé ce projet en un récit en prose "un simple conte oriental"[685]. Il reste de l'opéra projeté le rôle particulièrement important que joue le dialogue dans le développement du récit : l'intrigue est tissée par les échanges de répliques entre protagonistes, Balkis et Soliman, Adoniram et Balkis, Adoniram et Soliman. La mise en dialogue renforce l'effet théâtral dans tous récits nervaliens.

Les sources de l'« Histoire de la reine du matin » sont nombreuses à citer : *La Bible*, *Le Coran*, l'*Apocryphe Livre d'Énoch*, le *Recueil précieux de la maçonnerie adonhiramite* (1789) de Guillaume de Saint-Victor, *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, la *Bibliothèque orientale* de d'Herbelot (première édition en 1697), etc. Nerval emprunte ses principaux matériaux à d'Herbelot, mélange la tradition biblique et coranique en y ajoutant d'autres intertextes. Il crée sa propre version, tout à fait nouvelle et originale, par une réécriture de nombreux intertextes. Nerval s'approprie parfois des sources et les transforme ; par exemple, il attribue l'oiseau mystique Hud-Hud à Balkis, alors que dans les traditions biblique et coranique Salomon en est propriétaire[686].

---

[685] Dans les *Petits Châteaux de Bohême*, "C'est ainsi que la poésie tomba dans la prose et mon château théâtral dans le *troisième* dessous." (III : 419)

[686] Hud-Hud est toujours hostile à Soliman dans le conte nervalien.

Le titre du récit détourne l'attention du lecteur, dans la mesure où il met en avant deux personnages qui ne sont pas les héros principaux, le véritable héros principal étant Adoniram. Il en va de même avec *Les Faux Saulniers* qui ne sont pas une histoire des faux sauniers, mais celle de la recherche d'un livre, l'« Histoire de l'abbé de Bucquoy ».

Architecte-sculpteur du temple de Salomon, Adoniram domine la reine Balkis et le roi Soliman. C'est un modèle d'artiste solitaire et inventif[687], "indépendant par nature, solitaire par vocation, indifférent aux honneurs" (II : 749) ; fils du feu, héritier de la lignée de Caïn, ce personnage maçonnique est aussi un artiste oppositionnel au pouvoir arbitraire[688].

L'intérêt du récit se focalise sur la création artistique plutôt que sur l'amour mystique et religieux, ce qui démarque ce conte des trois autres.

« L'Histoire de la reine du Matin » occupe plus de la moitié de la quatrième parite, tandis que le compte rendu du voyage s'y réduit considérablement, est substitué par de nombreux récits insérés. À part ce conte, deux récits d'aventures et plusieurs récits anecdotiques se trouvent dans cette partie. Ainsi, le voyage imaginaire l'emporte sur le voyage réel, et la vie nocturne sur la vie diurne sous le signe de *Mille et Une Nuits*.

L'« Histoire de la reine du Matin » est un récit métadiégétique, dont le conteur est un personnage du récit primaire. En revanche, le narrateur primaire est alors auditeur du narrateur second, un conteur de profession. Cependant, selon Nerval, à la différence du feuilletoniste qui est écrivain-inventeur, "Ces conteurs de profession ne sont pas des poètes, mais pour ainsi dire des rhapsodes ; ils arrangent et développent un sujet traité

---

[687] Adoniram ressemble à Francesco peintre-poète de *Franciscus Columna*. "Doué de tous les avantages qui permettent un heureux avenir : la jeunesse, le génie, le savoir et déjà la gloire, vous vous abandonnez cependant aux langueurs d'une tristesse mystérieuse, vous vous consumez dans un souci inconnu, vous négligez les travaux sur lesquels votre réputation s'est fondée, vous fuyez le monde qui vous cherche, pour cacher dans une solitude presque impénétrable des jours que tant de succès devraient embellir ; [...]." (Nodier, *Franciscus Columna*, Gallimard, 2004, p. 36)

[688] Nerval établit l'oppostion entre les enfants des Éloïm, bienfaiteurs et industrieux, issus de l'élément du feu et les fils d'Adonaï, ingrats et dédaineux, engendrés du limon.

déjà de diverses manières, ou fondé sur d'anciennes légendes"[689] (II : 671). Chaque *séance* du conte, qui est marquée d'une *pause*, est découpée à la façon d'un épisode de feuilleton ; comme le dit le cheik égyptien Abou-Khaled, "à l'endroit le plus intéressant, le narrateur s'arrête, […], mais il rejette toujours le dénouement au lendemain […]" (II : 361). Ce conte nocturne, sorte de feuilleton de l'Orient, s'étale sur près de deux semaines pendant les nuits de Ramadan. Il est traduit en un récit en douze chapitres.

Des interacitons se produisent dans le café où le voyageur nervalien écoute le conte : les réactions des auditeurs, les critiques ou les avis sur le contenu sont comme les nombreuses interventions du narrateur auctorial ou les avis du lecteur dans *Les Faux Saulniers*. Ainsi on entend plusieurs voix au café de Stamboul. Les auditeurs s'engagent vivement dans le contenu du conte, soit sous forme d'affirmation, soit sous forme de contestation selon sa position religieuse. Cette interactivité apparaît également dans *Les Faux Saulniers* sous forme de correspondance. De surcroît, les auditeurs du conte risquent d'être explusés du café, lorsqu'ils en transgressent les règles. Le cafetier intervient parfois comme médiateur pour rétablir l'ordre. Deux incidents ont lieu pendant la *pause*, au chapitre « IV. Mello » et au chapitre « XII. Macbénach ». Dans le premier cas, un auditeur d'origine abyssinienne danse accompagnée d'une chanson ; il trouble l'ambiance du café et en est expulsé. Dans le deuxième, quelques auditeurs ne partagent pas l'opinion du rhapsode sur l'union entre Balkis et Adoniram, car ils se croient descendants de Soliman et de Balkis.

La descente d'Adoniram au centre de la terre est le point culminant du conte. Tubal-Kaïn est à la fois l'aïeul, le maître, le patron et le guide d'Adoniram. Son apparition, la descente et la visite au centre de la terre, et la rencontre des aïeux rapellent l'*Enfer* de *La Divine Comédie*, de l'*Énéide* et de *Faust*. Ce voyage est une étape de l'initiation pour devenir un véritable artiste-créateur. Le monde souterrain comme refuge du feu originel représente le creuzet capable de mêler et fondre diverses choses pour en créer

[689] Mais, n'est-ce pas là le procédé propre de l'écriture nervalien ? Arrangement et recomposition.

une nouvelle. C'est une allégorie de l'atelier de l'alchimiste, comme celui du docteur Faust, et aussi celle de l'atelier d'écriture de Nerval, où s'effectue un bricolage ingénieux.

Adoniram entre dans le monde où ses ancêtres, réduits à une survie clandestine, vivent réclus et font un métier occulte, et il reçoit leurs conseils. Une fois initié, il accomplit son entreprise ambitieuse, irréalisable aux yeux de Soliman : la fonte de la mer d'airain. En un sens, Nerval réécrit ici "une cosmogonie revue et corrigée à la lumière de légendes orientales ou talmudiques"[690]. Adoniram et Balkis incarnent la quête amoureuse. S'y ajoute la quête artistique d'Adoniram, fils du feu, de la lointaine lignée de Caïn, artiste rebelle défiant le créateur et héros de transgression, comme Faust et Prométhée.

Les deux premiers contes n'atteignent pas la dimension des deux derniers au niveau de construction du récit. Les deux derniers, au début *in medias res*, sont des récits bien construits, autonomes, à part entière ; tandis que les deux premiers, à la structure du voyage initiatique où se succèdent « départ, épreuves, retour », restent à l'état de projets ou d'esquisses à développer, de sorte que chacun se présente comme un récit sommaire, sans développement d'une intrigue.

La quête de l'amour dans les quatre contes a un sens mystique et religieux, d'autant qu'elle ne se réalise qu'après la mort. Cette dernière, loin de se réduire au néant, conduit à l'accomplissement du rêve. Ainsi, Nerval fait valoir le sujet profond de son oeuvre au moyen de la structure en abyme fondée sur l'analogie thématique entre le récit primaire et ses récits enchâssés.

---

[690] Michel Jeanneret, « Dieu en morceaux : avatars de la figure divine dans Aurélia », *Gérard de Nerval*, Actes du Colloque de la Sorbonne du 15 novembre 1997, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 181.

Le voyage chez Nerval est indissociable de son écriture, en ce sens que la première visée du voyage est l'écriture de son compte rendu. En outre, le processus de création se présente par des allégories du voyage dans le *Voyage en Orient* : pèlerinage, initiation, épreuves, descente au monde souterrain.

5) Récits d'aventures et micro-récits anecdotiques

Outre les quatre contes, le *Voyage en Orient* comprend encore quatre récits d'aventures. Ils sont insérés irrégulièrement dans le récit primaire, tandis qu'un conte se situe au cœur de chaque partie. Ces récits ont une intrigue légère et un dénouement burlesque, et leur longueur ne dépasse pas un chapitre. Centrés sur une seule intrigue liée à une affection frivole, ils ont pour fonction de divertir ou d'instruire : ce sont des histoires prosaïques, au contraire de quatre contes qui traitent de l'amour sublime. Récits métadiégétiques, ces quatre récits d'aventures sont faits par des personnages que le voyageur nervalien rencontre pendant le voyage.

Dans la première partie qui contient « Les Amours de Vienne », récit d'aventures autobiographiques, se trouve un récit d'aventures, intercalé au deuxième chapitre : « L'attaché d'ambassade ». Dans la deuxième partie, il n'y a pas de récit d'aventures, en revanche le narrateur relate ses propres aventures en quête d'une femme orientale au Caire. Un récit d'aventures apparaît dans la troisième partie, où se poursuit la quête de la femme idéale : le chapitre intitulé l'« Aventure d'un Marseillais ». La quatrième partie a deux récits d'aventures : « Une aventure de l'ancien sérail » et « Les aventures d'un portraitiste », tandis que les faits et gestes d'aventures du narrateur primaire disparaissent complètement, de sorte qu'il devient un simple reporter ou observateur.

« Les aventures d'un portraitiste » sont racontées par un ami peintre du voyageur nervalien : "C'étaient les aventures d'un artiste de ses amis, qui était venu à Constantinople pour faire fortune, au moyen d'un daguerréotype" (II : 777). C'est un

divertissement pour éviter de dormir en pleine journée, à l'inverse du conte de veillée : « La Reine des poissons ». D'une longeur de trois pages (II : 777-779) dans notre texte de référence, ce récit second est le plus court des quatre récits d'aventures. Il y est question de l'affection sauvage d'une dame de Scutari pour un homme étranger. Une jeune veuve musulmane veut faire faire son portrait par daguerréotype et invite un artiste français chez elle. Il faut du soleil pour faire un portrait, "oeuvre longue et difficile" (II : 778), et comme il est trop tard, le portraitiste passe une nuit chez la jeune veuve ; et le jour suivant l'occasion de faire le portrait est perdue à cause d'une visite. Cependant, même après la réalisation du portrait demandé au troisième jour, la dame retient l'artiste sur divers prétextes, et cache l'appareil. À bout de sa patience, l'artiste s'échappe par la fenêtre, abandonnant son précieux instrument, indispensable pour son gagne-pain. L'aventure s'achève sans incident tragique, en dépit d'une intervention de la police.

« Une aventure de l'ancien sérail » (II : 624-628) est raconté par un vieillard russe, ancien page de Catherine II. Ce narrateur second joue un rôle d'initiateur du voyageur nervalien dans les nuits du Ramadan à Constantinople. Dans sa jeunesse, il put pénétrer un jour dans le sérail du sultan, pour faire une commission, au palais Béchik-Tasch bordant la mer. Il eut l'audace de s'élancer sur la main de sultane, croyant une intrigue sentimentale lors d'un spectacle privé de danse de corde préparé par la sultane, et faillit se noyer, contraint de se faire plonger dans la mer "au milieu des ténèbres" (II : 627).

C'est à travers un personnage intradiégétique que le voyageur nervalien, fidèle à la narration réaliste, fait raconter une aventure qu'il ne peut vivre lui-même pendant son séjour à Constantinople. C'est toujours à travers ce récit d'aventures qu'il conduit le lecteur à l'endroit strictement interdit au voyageur étranger, en lui faisant remonter le temps jusqu'au siècle précédent.

« Aventure d'un Marseillais » (II : 580-585) : cette histoire est racontée par un compagnon de bord du narrateur pour ne pas dormir à l'heure de la sieste, dans un café

de Saint-Jean-d'Acre. Il s'agit d'une aventure d'un autre Marseillais. Le narrateur second raconte au narrateur primaire les pratiques dégénérées du culte primitif des Druses. Un Marseillais, résident de Tripoli, il participe, au risque de sa vie, à une fête religieuse mêlée de mariage aux yeux fermés. Grâce à une idée ingénieuse, il réussit à identifier la femme avec qui il a eu des rapports, et découvre qu'elle est vieille. À travers ce récit, Nerval critique une vision étroite de la majorité des voyageurs qui ne saisissent que "les détails bizarre de la vie et des coutumes de certaines peuples" (II : 585) sans y trouver le sens général qui nécessite des études profondes. La position nervalienne face au culte des Druses s'apparente à celle de l'ethnologue impartial et neutre.

« L'Attaché d'Ambassade » (II : 178-182) : il s'agit des mésaventures en Savoie d'un attaché d'ambassade, à cause des intempéries. Nerval rapporte ce récit à la troisième personne, selon ce qu'on lui a raconté. Le développement et le dénouement sont plus burlesques[691] que trois autres récits. Il crée l'imprévu et invente parfois des accidents stéréoptypés : naufrage, vol, neige, inondation... puisqu'il manque ces accidents à son voyage. Ce récit par ouï-dire est destiné à divertir le lecteur. Un attaché chargé de dépêches est victime d'une inondation dans une région de montagne. Dépourvu d'habits et d'argent, l'attaché se déguise avec les vêtements de son domestique, et échange de rôles avec un lancier pour pouvoir chercher ce qu'il lui faut. Malgré les difficultés survenues à l'attaché, cette histoire finit bien.

Les quatre récits d'aventures, fondés sur l'expérience d'autrui, ont pour fonction de divertir le lecteur, d'expliquer d'une manière dramatique des moeurs étrangères, et d'ajouter des accidents imprévus qui manquent au voyage du narrateur.

Le *Voyage en Orient* contient aussi des micro-récits anecdotiques rapportant un simple épisode, des "petites histoires intercalées ça et là, selon l'usage, soit dans les

[691] Nerval fait référence à *Le Misanthrope* et *Ruy Blas* pour accentuer la situation de la mésaventure.

moments où le public n'est pas encore nombreux, soit pour faire diversion à quelques péripéties dramatiques"(II : 772) au cours du conte dans le café de Stamboul. Intercaler des anecdotes tout au long du récit de voyage, permet de combler les lacunes du voyage du narrateur ou de remplacer la description d'un fait ou la narration d'un événement.

Les micro-récits anecdotiques sont plus courts et moins complets que les quatre récits d'aventures. Une anecdote évoque implicitement un autre événement ou attire l'intérêt du lecteur à la manière des *Mille et une nuits* : « La confiseuse nous raconta un fait qui peut donner quelque idée de la naïveté de certains fonctionnaires turcs » (II : 781); « Je priai l'Arménien de la distraire un peu et de lui conter des histoires. [...] ; Il lui racontait alors une vieille légende de Constantinople [...] » (II : 441). En outre, la désignation des micro-récits est assez variée : légende, histoire, anecdote, etc.[692]

Les micro-récits anecdotiques sont plus nombreux que les contes légendaires et les récits d'aventures. Ils donnent l'impression d'un plein royaume de récits à la *Mille et Une Nuits*. Ils apparaissent irrégulièrement, donc dispersés autour du récit primaire, et ne dépassent guère un paragraphe, parfois deux.

On compte quatorze micro-récits : deux dans la première partie, six dans la deuxième, deux dans la troisième, quatre dans la quatrième. Les pages d'enchâssement de micro-récits sont les suivantes : « La description d'une étoile qui était toute peuplée de poètes... » (II : 194) ; « Un passage qui m'a fortement frappé » (II : 255) ; « Une affaire qui était jugée très grave et faisait grand bruit dans la société franque » (II : 313) ; « Le vieillard prit place sur le divan de bois du kiosque, et nous dit : …» (II : 363) ; « Ceci appartient à la tradition cophte... » (II : 413) ; « L'Arménien me raconta à ce sujet que... » (II : 437-438) ; « Il lui raconta alors une vieille légende de Constantinople... » (II : 441) ; « C'est à une heure pareille et pendant un sommeil semblable que trois cents Druses s'emparèrent un jour de Damas... » (II : 460) ; « Il (le père Adam) me racontait encore une anecdote locale analogue. » (II : 497) ; « L'expression de son regard était

[692]D'autres désignations : description (II : 194), passage (II : 255), affaire (II : 313), fait (II : 781).

telle dans ce moment, que je songeai involontairement à une histoire que le pacha d'Acre m'avait contée en me parlant des Druses. » (II : 593) ; « Un Arménien nous offrit de prendre des sorbets dans sa boutique, et nous raconta l'histoire de cette étrange exécution. » (II : 607) (deux paragraphes) ; « Il (le vieillard russe) soupira. Puis il se mit à parler longtemps de l'impératrice, ... » (II : 622-624) (trois pages) ; « La confiseuse nous raconta un fait qui donner une idée de la naïveté de certains fonctionnaires turcs. » (II : 781) (deux paragraphes) ; « Ces derniers (les Turcs) ont une légende des plus belles que je connaisse... » (II : 791).

Prenons comme exemple le récit inséré au septième chapitre de la quatrième section de la deuxième partie ; qualifié de légende, il raconte « les aventures de la Tête cuite au four » (II : 441). L'Arménien dit à l'esclave du voyageur nervalien cette légende bouffonne. Ce récit est un discours au style indirect :

« Il lui racontait alors une vieille légende de Constantinople, où un tailleur, croyant recevoir un habit de sultan à réparer, emporte chez lui la tête d'un aga qui lui a été remise par erreur, si bien que, ne sachant comment se débarrasser ensuite de ce triste dépôt, il l'envoie au four, dans un vase de terre, chez un pâtissier grec. Ce dernier en gratifie un barbier franc, en la substituant furtivement à sa tête à perruque; le Franc la coiffe; puis s'apercevant de sa méprise, la porte ailleurs; enfin il en résulte une foule de méprises plus ou moins comiques. Ceci est de la bouffonnerie turque du plus haut goût. » (II : 441)

En résumé, les récits enchâssés servent à mettre en relief l'ensemble du récit de voyage. S'il n'y avait aucun récit inséré, le *Voyage en Orient* serait un récit monotone et banal. Les récits intercalés, comme les références, ont pour fonction de raconter le vécu d'autrui, différent de celui du narrateur primaire, mais ils restent conformes au procédé réaliste de Nerval, fondé sur le point de vue du narrateur-voyageur. C'est à travers les

récits enchâssés que Nerval tente de constituer un empire de récits à la *Mille et Une Nuit.*

Chapitre 3. Macrotextualité dans le récit nervalien

1. Macrotextualité nervalienne

1) « Les Amours de Vienne » et *Pandora*

« Les Amours de Vienne » sont un récit par lettres. Constitués de cinq lettres, ils présentent dix séquences d'un journal censé être tenu au jour le jour. Elles sont soigneusement datés[693] pour renforcer l'illusion d'authenticité. La première lettre du voyageur nervalien commence par le rappel à son destinataire d'une convention établie entre eux à propos de ce voyage :

> Tu m'as fait promettre de t'envoyer de temps en temps les impressions *sentimentales* de mon voyage, qui t'intéressent plus, m'as-tu dit, qu'aucune description pittoresque. Je vais commencer. (II : 201)

Les « impressions *sentimentales* » se reportent manifestement à Sterne et Casanova sur le plan thématique, et le journal de voyage est fait à la manière du capitaine Cook, c'est-à-dire comme un journal de bord. « Les Amours de Vienne » sont écrits sous le patronage de modèles littéraires.

« Les Amours de Vienne », publiés le 1er mars 1841 dans la *Revue de Paris*, sont une suite de lettres de voyage destinées à un ami anonyme resté à Paris. Ils prennent leur place finale sous le même titre, dans cinq chapitres (VI-X) de la première partie du *Voyage en Orient*[694]. Ce qui est curieux, c'est que « Les Amours de Vienne » semblent

---

[693] Les 21, 22, 23, ce 23 novembre, ce 7 décembre, ce 13 décembre, trente et un décembre, 11 janvier, 18 janvier, 1er février. Il est à noter aussi que, du début à la fin du journal, la vitesse du temps narratif se ralentit progressisvement.

[694] Sur l'évolution des « Lettres de voyage » au *Voyage en Orient*, voir Hisashi Mizuno, *Nerval, L'écriture du voyage*, Honoré Champion, 2003.

inachevés, de même que les *Promenades et Souvenirs* se terminent en suspens. Cette correspondance se termine subitement : “Ne sois pas trop sévère pour cette correspondance à bâtons rompus...” (II : 230) Cela donne l’impression d’un événement suspendu. En fait, il n’y a pas de suite ni d’explication tardive par paralepse[695] analeptique. N’y a-t-il pas une autre voie de dénouement ? Cela étant, la suite des « Amours de Vienne » correspond-elle à *Pandora* ? Dans cette perspective, il est probable que *La Pandora* et *Pandora*[696] font suite aux « Amours de Vienne », et il est intéressant d’éclaircir les liens noués entre ces trois textes dans une perspective macrotextuelle.

La Pandora est une version préliminaire de *Pandora*, dont elle précède d’environ un an la « première partie », publiée sans en-tête dans *Le Mousquetaire* le 31 octobre 1854. Reconstituée par Jean Guillaume, elle est présentée en appendice dans le tome III de « la nouvelle Pléiade » (III : 1291-1299). *La Pandora* devait être publiée d’abord dans le journal *Paris* ou dans un « album du jour de l’An », ou intégrée dans *Les Filles du Feu*, ou encre publié au *Mousquetaire*. Mais aucun de ces projets ne s’est réalisé, donc ce texte n’est pas plus publié que la « seconde partie » de *Pandora* qui reste mise en

---

[695] Gérard Genette définit la paralepse comme “l’excès d’information”, “une incursion dans la conscience d’un personnage au cours d’un récit généralement conduit en focalisation externe”. Gérard Genette, *Figures III* , p. 213.

[696] L’édition de Jean-Nicolas Illouz (Nerval, *Aurélia* précédée des *Nuits d’octobre*, *Pandora*, *Promenades et Souvenirs*, Gallimard, 2005) appose le surtitre *Amours de Vienne* sur le titre *Pandora* et *La Pandora*, de même que celle de Michel Brix (*Aurélia* précédé des *Illuminés* et de *Pandora*, Livre de poche, 1999) prend le même surtitre dans *Pandora*. Dans l’édition de la Pléiade, le surtitre *Amours de Vienne* ne se trouve que sur *La Pandora*. En état actuel, l’établissement du texte de *Pandora* n’est pas encore achevé, “même si la découverte du manuscrit (dit le « manuscrit Clémens ») qui a servi à la composition du texte du *Mousquetaire* est venue tout récemment (2005) compléter notre connaissance de la génèse de l’oeuvre [...]”(Jean-Nicolas Illouz, « Notice » de *Pandora*, Nerval, *op. cit.*, p. 238). Le « manuscrit Clémens » s’est constitué de six folios, divisés en 14 fragments de dimensions variables, de l’écriture de Nerval, et correspond à la première partie de *Pandora*, parue dans *Le Mousquetaire* le 31 octobre 1854, selon *Genèse de « Pandora »* (Michel Brix et Jacques Clémens, *Études nervaliennes et romantiques XII*, Presses Universitaires de Namur, 2005).

épreuves par *Le Mousquetaire*. *La Pandora* ne reste que dans l'état des manuscrits à l'encre rouge que Nerval utilisait à l'époque, tandis que *Pandora* existe sous forme de manuscrits, copies, épreuves et texte publié.

La Pandora semble avoir été écrite pendant l'internement de l'automne 1853, à la clinique Émile Blanche à Passy, suite à la rechute de la fin du mois d'août. Le premier chapitre de *La Pandora*, titré « Les trois Femmes », reprend une partie de la dernière « Suite du journal » qui raconte la dernière aventure du narrateur dans « Les Amours de Vienne » : "Représente-toi une grande cheminée de marbre sculpté. [...] Cet homme est profond" (II : 228-229). Le deuxième chapitre, titré « Maria-Hilf », commence par "Volià ce que j'écrivais il y a treize ans. Remontons cette voie de douleurs et de félicités trompeuse" (III : 1292). De plus, la belle Italienne brune dans « Les Amours de Vienne » préfigure Pandora, et on suppose généralement le modèle de celle-ci, la pianiste belge Marie Pleyel, que Nerval a rencontrée à Vienne l'hiver 1839-1840 et un an après à Bruxelles en décembre 1840.

« Les Amours de Vienne », étant une suite de lettres formant un journal dans lequel le voyageur note ses "impressions *sentimentales*", y alternent ses intrigues amoureuses et la présentation de Vienne à travers divers spectacles. L'action précède la description des lieux, la ville et les moeurs apparaissent à travers tavernes, théâtres, cafés, bals, casinos.

La forme épistolaire des « Amours de Vienne » disparaît dans *La Pandora*, récit divisé en chapitres titrés, et dans *Pandora*, récit d'un seul tenant. Les deux récits débute *in medias res* avec une épigraphe[697], sans introduction d'un événement préliminaire, à la différence des « Amours de Vienne ». Les références biographiques, temporelles et géographiques sont moins nombreuses dans *Pandora*, récit fictionnel, que « Les Amours de Vienne », qui semblent relater des événements vécus par l'auteur pendant son séjour de Vienne. En revanche, les intertextes référentiels foisonnent dans *Pandora*,

[697] L'épigraphe de *La Pandora* n'est pas identique à celle de *Pandora* qui est un extrait de *Faust* de Goethe.

tandis qu'ils sont moins nombreux dans « Les Amours de Vienne ». Dans *La Pandora* et *Pandora*, Nerval se refère sans cesse à nombre d'œuvres liées au spectacle, surtout à des pièces de théâtre, pour rehausser le caractère théâtral du récit : *Richard Coeur de Lion* de Grétry, *Robert Macaire* de Frédérick Lemaître, *Madame Sorbet* de Théodore Leclercq, *Le Roman comique* de Paul Scarron, *Le Déluge de Noé* de Fromental Halévy et *Deux mots, ou une nuit dans la forêt* de Marsollier des Vivetières. On a donc l'impression qu'aussitôt un théâtre ferme, un autre s'ouvre, et qu'une scène succède à une autre en une cascade d'images fragmentaires et discontinues. « Les Amours de Vienne » sont focalisés sur les amours frivoles du narrateur liés à plusieurs beautés, par contre *La Pandora* et *Pandora* sont concentrées sur l'égarement de l'amour pour l'héroïne Pandora dans des scènes hallucinantes. Le récit renvoie emblématiquement à deux héros mythiques dans *La Pandora* et *Pandora* : Prométhée, éternel supplicié en tant que bienfaiteur des hommes et Pandora, éternelle suppliciante des hommes en tant que première femme à la boîte à malice. À ce stade l'amour prend une autre dimension, mystique et mythique, tout comme dans l'« Histoire du calife Hakem » et l'« Histoire de la reine du matin ».

Les trois textes sont des récits rendus dialogiques par la présence du narrataire. Le « tu »-destinataire des lettres est bien présent dans « Les Amours de Viennne » et dans *La Pandora*, en revanche, il se mue en « vous » anonyme dans *Pandora*. Les péripéties sentimentales et prosaïques des « Amours de Vienne » ne sont guère présentes dans *La Pandora* et *Pandora*, où domine l'amour mystique et mythique, à quoi s'ajoute l'agonie du créateur. Enfin, « Les Amours de Vienne » sont trois fois plus longs que *Pandora*, où disparaît la présentation de Vienne et ses spectacles, car l'actrice Pandora qui personnifie la ville-théâtre, et où les spectacles viennois sont substitués par des charades en action. Bien que « Les Amours de Vienne » et *Pandora* reflètent tous deux les souvenirs du séjour à Vienne de l'auteur pendant l'hiver 1839-1840, et relatent surtout

l'épisode de « la nuit de la Saint-Sylvestre »[698] dans la taverne des Chasseurs, leurs structures et leurs sujets sont bien différents. « Les Amours de Vienne » racontent de manière réaliste et humoristique des événements quotidiens survenus au narrateur nervalien[699], tandis que les complexes aventures libertines des « Amours de Vienne » se convertissent dans *La Pandora* et *Pandora* en une seule intrigue centrée sur l'héroïne et racontée sur un ton oratoire. Cependant, le personnage-ombre anonyme, objet de jeunes amours du narrateur, apparaît à deux reprises au nom de *l'autre*[700] dans *La Pandora* et *Pandora*, tandis que ce personnage mystérieux supposé être Sophie Paris de Lamaury, une des ses cousines de Saint-Germain, n'apparaît pas dans « Les Amours de Vienne ». De plus, les épisodes aventureux liés à La Khati la Vénitienne et à Wahby la Bohêmienne sont évoqués brièvement dans *La Pandora* et *Pandora*, tandis qu'ils forment l'intrigue principale dans « Les Amours de Vienne ». Dans *La Pandora* et *Pandora*, les charades en action est mises en scène : *maréchal* (devinette à partir de *marée* et *schall*) et *mandarin* (à partir de *mandat* et *Rhin*). À ce stade, les deux récits théâtraux convergent vers le point culminant. Cette mise en scène fait l'effet d'un théâtre dans le théâtre. En outre, *Pandora*, texte construit de fragments discontinus en tableaux, prend une allure énigmatique, voire parfois inintelligible. Après l'échec de la représentation de *Madame Sorbet*, pièce de Théodore Leclercq, vient une scène délirante à la Hoffmann, dans la taverne des Chasseurs où le narrateur s'est enfui de l'ambassade de France :

> [...] Et j'écrivis à la déesse une lettre de quatre pages, d'un style abracadabrant. Je lui rappelais les

---

[698] Nerval renvoie explicitement au conte d'Hoffmann *Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* dont le héros Sperme Spikher a perdu son reflet, vendu à Julietta à cause d'une passion consummée en faveur de celle-ci.

[699] Le narrateur entame ses aventures amoureuses sous prétexte d'apprendre l'allemand, un outil indispensable pour se communiquer à Vienne.

[700] Dans *La Pandora*, *l'autre* apparaît aux ch. [III. Sophie] et [IV. La Kathi], de même, dans *Pandora* qui reprend quasiment la partie concernée du texte de *La Pandora*.

> souffrances de Prométhée, quand il mit au jour une créature aussi dépravée qu'elle. Je critiquai sa boîte à malice et son ajustement de bayadère. J'osai même m'attaquer à ses pieds serpentins, que je voyais passer insidieusement sous sa robe. (III : 661)

Cet état onirique est rendu par une série d'images fragmentaires et discontinues, et à la manière de « memorabilia »[701]. Une hallucination, survenue la nuit de la Saint-Sylvestre, est rapportée en récit de rêve : la scène, à la manière d'un conte fantastique, rappelle un fabuleux voyage du tour du monde dans la « légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour » du *Rhin*, notamment à cause de la vitesse de déplacement[702] surnaturel :

> Je la voyais dansant toujours avec deux cornes d'argent ciselé, agitant sa tête empanachée, et faisant onduler son col de dentelles gaufrées sur les plis de sa robe de brocart. [...] Elle avait disparu pour l'éternité. / J'étais en train d'avaler quelques pépins de grenade. [...] Je me trouvais étranglé. On me trancha la tête, qui fut exposée à la porte du sérail, [...] / Il me transporta à Rome sous les berceaux fleuris de la treille de Vatican, où la belle Impéria trônait à la table sacrée, entrourée d'un conclave de cardianaux. [...] Il me sembla alors que mon esprit perçait la terre, et, traversant à la nage les bancs de corail de l'Océanie et la mer pourpourée des tropiques, je me trouvais jeté sur la rive ombragée de l'île des Amours. (III : 661-662)

Nerval lui-même nomme « logogriphe » *Pandora* sans l'en-tête d'un extrait des « Amours de Vienne », dans une lettre adressée le 2 ou 3 novembre 1854 à Dumas[703]. *Pandora* commence énigmatiquement par une référence à la pierre de Bologne qui porte l'inscription hermétique : *ÆLIA LÆLIA*, et se termine aussi mystérieusement par une allusion à la douleur de Prométhée : "Ô Jupiter ! quand finira mon supplice ?" (III : 663)

---

[701] Le chapitre VI de *La Pandora* s'intitule ainsi et rapporte une scène de rêve.

[702] Le déplacement obsédant d'un lieu à un autre du narrateur à Vienne ressemble à celui parisien du narrateur dans *Aurélia*. Le narrateur nervalien semble ne pouvoir tenir en place.

[703] "Je ne veux pas vous accabler d'une réimpression de l'article intitulé *Pandora* publié il y a trois jours, reconnaissant que vous ne l'avez pas récrit, mais ayant à me plaindre de ne pas y avoir lu l'*en-tête* que vous m'aviez promis et qui devait expliquer ce logogriphe — vous avez coupé la syrène en deux — j'apporte la queue." (III : 903)

Le début et la fin se correspondent, et le thème se déplace ainsi vers la douleur de la création.

Liés étroitement au niveau génétique, ces trois textes sont différents au niveau du récit. D'abord, la longueur du texte se réduit considérablement des « Amours de Vienne » à *Pandora* en passant par *La Pandora*, puis, sur le plan thématique, l'amour libertin et prosaïque dans le premier évolue vers l'amour égaré et mythique dans les suivants[704]. Ces derniers gagnent une dimension plus profonde et plus mystérieuse par sa forme du récit onirique et parfois délirant, alors que le premier est un récit réaliste et anecdotique.

2) *La Bohême galante* et *Petits Châteaux de Bohême*

La Bohême galante a été publiée dans *L'Artiste* du 1er juillet au 15 décembre 1852, sur une commande de son directeur Arsène Houssaye, un ancien camarade du Doyenné. Dans *La Bohême galante*, Nerval recompose des textes antérieurement publiés pendant les années 1830-1850, auquels il n'ajoute que quelques chapitres nouveaux liés à des souvenirs du Doyenné. Il réutilise plus tard la plupart des éléménts de *La Bohême galante* dans les *Petits Châteaux de Bohême* (1853) et *Les Filles du Feu* (1854). Selon la notice de Jacques Bony sur les textes antérieurs, "l'introduction au *Choix des poésies de Ronsard* fournit les chapitres V et VI ; des odelettes publiées entre 1831 et 1835 alimente le chapitre VII, cependant que le chapitre VIII emprunte à deux opéra-comiques et à un oratorio ; les chapitres IX à XV proviennent des récents *Faux Saulniers*, avec insertion de l'article sur les « vieilles ballades françaises », déjà publié trois fois, et adjonction de *La Reine des poissons*, issue d'un compte rendu critique" (III : 1080). Par comparaison à *La Bohême galante*, dont la forme est largement

[704] De toute façon, *Pandora*, y compris *La Pandora*, reste dans un état incomplet de l'établissement du texte.

digressive et disparate[705], les *Petits Châteaux de Bohême* sont centrés sur son itinéraire de poète divisé en trois « châteaux ». À noter que le chapitre « Les Poètes du XVI^e^ siècle », publié d'abord en 1830, est réduit à presque rien dans les *Petits Châteaux*, en revanche, s'y ajoutent la version complète d'un poème, les « Papillons », une pièce de théâtre, « Corilla » et sept sonnets regroupés sous le titre « Mysticisme ». *La Bohême galante* joue un rôle pivot de l'oeuvre nervalienne avec, d'un côté, la recomposition des textes antérieurement publiés, et de l'autre, la redistribution de ses éléments dans quelques textes postérieurs : *Contes et Facéties*, *Petits Châteaux* et *Les Filles du Feu*.

En outre, ces deux textes sont autobiographiques, ils contiennent des événements de la carrière littéraire de l'auteur. Cependant, l'écriture autobiographique ne s'appuie pas sur la diachronie générale, mais sur le parcours d'un poète d'autrefois devenu « un humble prosateur ». Nerval retrace sa carrière littéraire par fragments et portraits-croquis. Les noms de ses anciens compagnons, ainsi que des personnes de son entourage, apparaissent tels quels : Houssaye, Théophile Gautier, Camille Rogier, Dumas, Meyerbeer... Au début, Nerval se rappelle l'époque du Doyenné – le quartier adossé au Louvre destiné à la destruction –, autour de 1835, sa jeunesse insouciante et heureuse vouée à la poésie. Il retrace le début de sa carrière littéraire y mêlant quelques camaradese et quelques jolies femmes désormais mortes. En tête de *La Bohême*, il donne un fait autobiographique en s'adressant à Arsène Houssaye[706] :

> Mon ami, vous me demandez si je pourrais retrouver quelques-uns de mes anciens vers, et vous vous inquiétez même d'apprendre comment j'ai été poète, longtemps avant de devenir un humble prosateur. (III : 235)

[705] Nerval réutilise entièrement son étude « Les Poètes du XVI^e^ siècle » et la légende de « Le Reine de poissons », deux textes antérieurement publiés, insère son exposé sur la poésie et les chansons populaires, emprunte aussi des promenades au Valois aux *Faux Saulniers*.

[706] La dédicace « À Arsène Houssaye » se trouve explicitement après le titre dans *La Bohême*. Par contre, dans les *Petits Châteaux*, elle devient anonyme par « À un ami » en tête du texte, cependant, la dédicace explicite réapparaît plus loin aux « Odelettes ».

Quatre chapitres racontant des souvenirs du Doyenné sont repris sans grandes modifications dans les *Petits Châteaux* et occupent la première moitié du « Premier château ». Les chapitres « III. La reine de Saba » et « IV. Une femme en pleurs » racontent les tenants et les aboutissants de la *Reine de Saba*, à l'origine, livret d'opéra destinée à être mis en musique, devenu finalement conte oriental en prose dans « Les Nuits du Ramazan » du *Voyage en Orient*. À part Houssaye, Nerval cite Dumas, Meyerbeer, Rogier, etc. Au contraire des citations des poèmes et des références explicites à des patronymes, Nerval évoque de manière allusive des événements autobiographiques liés à « la reine de Saba ». De même, dans le « Troisième château » des *Petits Châteaux*, Nerval fait allusion aux douleurs liées à la crise qu'il a subie dans les sonnets de *Mysticisme*. Le chapitre « V. Interruption » est une transition pour introduire le suivant, « VI. Les poètes du XVI^e^ siècle », un petit mémoire digressif consacré à "l'histoire de la poésie au XVI^e^ siècle" (III : 243). Ce long chapitre[707] ne figure pas dans les *Petits Châteaux*. Le chapitre « VII. Explications » devient le chapitre « V. Primavera » du « Premier château ».

Les *Petits Châteaux*, sous-titré « Prose et poésie », sont un essai de "petits mémoires littéraires" (III : 419) répartis selon les « trois âges de poète » et constituant une autobiographie poétique sous le signe de la musicalité et du lyrisme. Nerval distingue trois types de compositions en retraçant sa carrière poétique et en réorganisant son existence selon son aventure intérieure plutôt que la chronologie réelle : odelettes, essai dramatique, sonnets et chansons, qui correspondent respectivement aux trois « châteaux » : celui de l'impasse du Doyenné de 1835, celui du théâtre, celui du diable[708] ou de la jeunesse. Les trois âges du poète couvrent la période de 1830 à 1849, selon les dates des poèmes cités, et correspondent à trois saisons de sa carrière

[707] Environ vingt pages : III : 244-264.

[708] Le château du diable insinue probablement la maison de santé où Nerval est interné.

littéraire : le printemps des odelettes, l'été du théâtre, et l'automne des sonnets ésotériques ou religieux, et des vers d'opéra chansons légères.

Le titre *Petits Châteaux de Bohême* se rapporte à celui du roman de Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*[709]. Le « Premier château » est une version légèrement modifiée des quatre premiers chapitres et des chapitres VII et VIII de *La Bohême*, dans laquelle, les chapitres « V. Interruption » et « VI. Les Poètes du XVI^e^ siècle » suivent une formule digressive et intercalaire. Dans les deux récits, nous retrouvons la réutilisation et la recomposition de textes antérieurs et le mélange de divers genres dans une même oeuvre. La prose, la poésie et le théâtre coexistent : Nerval regroupe ses poèmes anciens sous les titres *Odelettes*, *Mysticisme* et *Lyrisme*, et insére dans le « Second château » *Corilla*, une pièce de théâtre, qui était à l'origine « un acte d'opéra-comique ». Quelques vers d'Houssaye et de Ronsard sont aussi intercalés. Le deuxième chapitre du « Premier château » est consacré au portrait-croquis de son ami Théophile Gautier. Les *Petits Châteaux*, ainsi que *La Bohême*, sont le résultat d'une recomposition de fragments antérieurs, complétés de quelques éléments nouveaux.

3) Évolution des *Odelettes*

Le regroupement et la recomposition des *Odelettes* sont extrêmement complexes. Il ne s'agit pas ici d'analyser les *Odelettes*, mais de retracer leur mouvement de regroupement et de recomposition des poèmes publiés sous ce titre.

Les *Odelettes* sont à l'origine une petite anthologie de sept poèmes de Nerval, publiée par lui-même dans l'*Almanach des Muses* en 1832 : « La Malade » (plus tard : « La Sérénade »), « Le Soleil et la gloire » (plus tard : « Le Point noir »), « Nobles et valets », « Le Réveil en voiture », « Le Relais », « Une allée du Luxembourg » et

[709] Nerval fait référence explicitement à Nodier dans le « Troisième château » : "Château de cartes, château de Bohême, château en Espagne, — telles sont les premiers stations à parcourir pour tout poète. Comme ce fameux roi dont Charles Nodier a raconté l'histoire, nous en possédons au moins sept de ceux-là pendant le cours de notre vie errante, […]. (III : 438)

« Notre-Dame de Paris ». Puis quatre poèmes sont parus sous le titre « Odelettes » dans les *Annales romantiques* en 1835 : « Fantaisie », « Dans les bois !!! », « Le Vingt-Cinq Mars » et « La Grand-Mère ». « Fantaisie », poème le plus connu de toutes les odelettes, est publiée à quatre reprises entre 1832 et 1835. Des sept poèmes réunis dans l'*Almanach des Muses* (1832), deux poèmes « La Malade » et « Le Soleil et la Gloire » sont repris dans *La Bohême* et les *Petits Châteaux*. Cependant, « Le Soleil et la Gloire » (plus tard « Le Point noir ») est le seul poème du premier groupe des sept « Odelettes », qui figure dans *La Bohême*. Et des quatre poèmes publiés dans les *Annales romantiques* (1835), « Dans les bois » est absent de *La Bohême*. En somme, des onze poèmes de jeunesse, cinq sont repris avec quelques modifications sous le titre « Odelettes rythmiques et lyriques » dans *La Bohême* en 1852, puis sous le titre « Odelettes » dans les *Petits Châteaux* en 1853 : « Avril », « Fantaisie », « Le Point noir », « La Grand-Mère » et « La Sérénade ». Cependant, deux poèmes sont présentés comme des adaptations ou des imitations : « Le Point noir » est emprunté à Bürger[710] et « La Sérénade », à d'Uhland. Mais ce dernier poème passe dans la section « Musique » de *La Bohême* et dans la section « Lyrisme » des *Petits Châteaux*, en conséquence, quatre seulement des onze poèmes initiaux entrent finalement dans les « Odelettes » de *La Bohême*.

À ces quatre s'en ajoutent sept : « La Cousine », « Pensée de Byron », « Gaîté », « Politique, 1832 » (« Cour de Prison »), « Les Papillons », « Ni Bonjour, ni Bonsoir », « Les Cydalises ». « Les Papillons », parus dans *Le Mercure de France au XIX^e^ siècle* en 1830, puis dans l'*Hommage aux dames* en 1831 et dans *La France littéraire* en 1833, sont écartés du premier regroupement des « Odelettes », mais cités en partie dans la « Musique » de *La Bohême*, puis intégrés en entier dans les « Odelettes » des *Petits*

[710] En cas de « Le Point noir » (« Le Soleil et la gloire »), il faut une réserve pour adaptation ou imitation, car il n'existe pas le poème correspondant chez Bürger. Voir Claude Pichois et Michel Brix, *Gérard de Nerval*, Fayard, 1995, p. 84.

Châteaux. La « Politique, 1832 » est d'abord publiée sous le titre « Cour de Prison » dans *Le Cabinet de lecture* en 1831, elle n'est pas retenue dans le regroupement des années 1832-1835, mais finalement rerpise dans les dernières « Odelettes ».

Les « Odelettes » de *La Bohême* sont reprises dans les *Petits Chateaux*, à ceci près que la dernière version des « Papillons », en dix strophes, est différentes de la première version en onze strophes. C'est le plus long des onez poèmes, il est divisé en trois parties, alors que la première version est sans division. En outre, la première strophe de la première version est éliminée dans la dernière version en laquelle la troisième partie est nouvelle.

Des sept poèmes ajoutés aux « Odelettes », « Ni Bonjour, ni Bonsoir » est publié en 1846 dans *La Turquie*, un album de lithogrphies de Camille Rogier avec une préface de Théophile Gautier, puis il paraît dans la *Reuve des Deux Mondes* en 1847, et est repris dans le chapitre « Le Matin et le Soir » de la troisième partie du *Voyage en Orient* en 1851, avant d'entrer dans *La Bohême* en 1852. Au contraire des autres poèmes, « La Cousine », « Gaîté », « Les Cydalises » semblent paraître pour la première fois dans *La Bohême*[711].

Les « Odelettes » sont des poèmes courts, divisés en strophes, aux sujets fugaces et mélancoliques, et surtout à « la force concentrée », selon Nerval. Dans l'ensemble y domine la tristesse. Leur musicalité[712] au rythme léger et clair mérite d'être remarquée. Pour Nerval, la période des « Odelettes » correspond au début de sa carrière romantique, c'est-à-dire aux premières années 1830[713], tandis que sa dernière période poétique est marquée par le sonnet. Une remarque s'impose sur la redécouverte et la réhabilitation

[711] Voir les notes des « Odelettes » des *Petits Châteaux* de l'édition de la Nouvelle Pléiade.

[712] Nerval relève l'origine de la musicalité des odelettes dans *Petits Châteaux* : "Remarquez une chose, c'est que les odelettes se chantaient et devenaient même populaires, [...]." (III : 409)

[713] La période du petit Cénacle et du Doyenné entre 1831 et 1835.

des poètes de la Pléiade de la Renaissance, en particulier Ronsard[714]. Nerval dit dans *La Bohême* : "[...] *en ce temps, je ronsardisais*" (III : 264). Sainte-Beuve avait réuni ses articles publiés dans *Le Globe* en 1827-1828 dans son *Tableau historique et critique de la poésie française [...] au XVI^e^ siècle*. Il y précise que l'odelette se caractérise par "l'alexandrin primitif à la césure variable, au libre enjambement, à la rime riche"[715].

Le regroupement sous le titre « Odelettes » est fondé sur des parentés formelles et thématiques. Selon la définition d'un article anonyme intitulé « Poètes décriés », publié dans *La Tribune romantique* en 1830, l'odelette est une "petite composition de vingt vers au plus et de huit à dix vers ordinairement, qui ne ressemble ni à l'épigramme ni au madrigal, et qui a seulement assez de rapport avec le sonnet de Ronsard et celui de M. Sainte-Beuve, qui est de même école. L'odelette, comme l'épigramme, ne contient qu'une pensée, mais une pensée de poésie, légère et brillante ; c'est souvent une comparaison dont chaque partie est une strophe, quelquefois encore une image gracieuse et fraîche d'où ressort une idée profonde et philosophique"[716]. Nerval lui même retrace ses sources en qualifiant les odelettes comme "petites odes de Ronsard" (III : 409) marquées par "la force concentrée" (III : 409) : "une forme classique, imitée par lui [Ronsard] d'Anacréon, de Bion, et, jusqu'à un certain point, d'Horace" (III : 409). Selon Nerval, l'ode de Ronsard remonte à Pétrarque et même à Ovide. L'odelette, de caractère populaire, devient souvent la chanson. Nerval réhabililte cette forme désuète du XVI^e^ sicèle[717] et la renouvelle.

Par ailleurs, quelques poèmes ont des traits autobiographiques qui évoquent le printemps de sa jeunesse mêlée de joies et de chagrins. Par son titre même, « Avril »,

---

[714] En 1830 Nerval publie son « Introduction » au *Choix des poésies de Ronsard (...)*.

[715] Claude Pichois et Michel Brix, *Dictionnaire Nerval*, Du Lérot, 2006, p. 354.

[716] Cité par Claude Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Honoré Champion , 1998, p. 550.

[717] "Il s'agissait alors pour nous, jeunes gens, de rehausser la vieille versification française, affaiblie par les langueurs du XVIII^e^ siècle, troublée par les brutalités des novateurs trop ardents ; mais il fallait aussi maintenir le droit antérieur de la littérature nationale dans ce qui se rapporte à l'invention et aux formes générales". (III : 408-409)

antérieurement « Le Vingt-Cinq Mars », évoque le printemps renaissant. Jean-Luc Steinmetz relèvent divers éléments autobiographiques dans les « Odelettes » de la dernière version : "formes de souvenirs très personnels comme « *Fantaisie* », « *La Grand Mère* », « *La Cousine* » ; mémoire d'une de ses promenades aux environs de Paris (« *Gaîté* »), rappel maquillé d'un bref emprisonnement à Sainte-Pélage (« *Cour de prison* »), évocation des belles du temps passé (« *Les Cydalises* »), vignette du *Voyage en Orient* (« *Ni bonjour ni bonsoir* »)"[718]. Les « Odelettes » de *La Bohême*, qualifiées de « rythmiques et lyriques » en complément de titre, sont suivies de « Musique » composée de huit vers mis en musique et « Vieilles légendes » provenant des « Vieilles ballades françaises ». Par contre, dans les *Petits Châteaux* elles se trouvent sans aucune étiquette au chapitre « V. Primavera » du « Permier château », Nerval place le « Lyrisme », "dans la forme de l'odelette aimée, — sur le rythme sautillant d'un orchestre d'opéra"(III : 438), à la fin du « Troisième château », sans respecter l'odre chronologique de sa vie littéraire. De même que huit poèmes mis en musique, regroupés selon l'ordre chronologique[719] dans *La Bohême*, les « Odelettes » nervaliennes ne sont pas sans rapport avec la chanson traditionnelle, marquée par la naïveté et la simplicité, destinées dès le départ au chant[720].

L'évolution des « Odelettes », depuis le premier regroupement dans l'*Almanach des Muses* (1832) et dans les *Annales romantiques* (1835) jusqu'à la dernière version de *La Bohême* (1852) et des *Petits Châteaux* (1853), révèle la manière dont Nerval fait une œuvre. D'abord, il regroupe sous le titre « Odelettes » des poèmes par des parentés formelles et thématiques, et selon le caractère autobiographique ou le lyrisme et la

[718] Jean-Luc Steinmetz, « La double poésie de Gérard de Nerval », *Médaillons nervaliens*, Nizet, 2003, p. 102-103.

[719] « Le Roi de Thulé » traduit en 1827, « Sérénade » publiée en 1830 sous le titre « Malade », les six « vers d'opéra » de *Piquillo* et des *Monténégrins* sont apparus en 1837 et 1849.

[720] Nerval manifeste son idée sur les odelettes mises en rapport avec le chant, au chapitre «V. Primavera ». Voir III : 409.

musicalité. En un second temps, il élimine et ajoute tel ou tel poème en fonction d'une certaine logique. La forme finale compte onze poèmes après plusieurs reprises et éliminations. Une autre remarque s'impose. Nerval publie à plusieurs reprises certains poèmes et en change parfois le titre. Le même genre de processus peut s'appliquer à un seul poème, par reprise et recomposition d'un quatrin ou d'un tercet. Prenons comme exemple « Delfica » dans *Les Chimères*. Ce poème se présenté sous le titre « Daphné » dans le « Mysticisme » des *Petits Châteaux*. « Daphné » dérive, avec quelques modifications[721], de « Vers dorés » publié dans *L'Artiste* en 1845. Un autre poème portant le titre de « Vers dorés » se trouve dans les *Petits Châteaux* et dans *Les Chimères*, mais il est totalement différents de celui publié dans *L'Artiste*. Ce procédé se déploie sur plusieurs oeuvres publiées durant 1850-1855.

4) Théâtre, sonnet, chanson et légende

Corilla, une pièce dramatique inséréé dans le « Second château » des *Petits Châteaux*, et plus tard dans *Les Filles du Feu*. Cette pièce est d'abord publiée sous le titre *Les Deux Rendez-vous, intermède* dans *La Presse* en août 1839, puis dans *La Revue pittoresque* en février 1844. L'héroïne nommée Mercédès, dans les deux premières publications, devient Corilla dans les *Petits Châteaux* et *Les Filles du Feu*. *Corilla* est un acte d'opéra-comique en prose, destinée à la mise en musique mais jamais réalisée.

Corilla est l'histoire d'une cantatrice qui a deux soupirants. L'un, Marcelli, simple mondain, est attiré surtout par la célébrité de l'actrice, et l'autre, Fabio, poète et musicien, est séduit par la femme idéalisée par l'effet de théâtre. Marcelli et Fabio ont un rendez-vous avec *prima donna* Corilla à la même heure, mais dans deux lieux différents. Le déguisement de Corilla en bouquetière entraîne un quiproquo et la

[721] Dans le premier quatrin a lieu un changement des noms d'arbre et au niveau typographique deux noms "temple et temps" sont changés soit mis en miniscule dans « Vers dorés » soit en majuscule dans « Daphné » vice versa.

ressemblance entre cantatrice et bouquetière cause un dédoublement à Marcelli et à Fabio. Dans *Corilla*, l'identité se lie à l'apparence et au métier plutôt qu'au propre d'une personne.

Trois sonnets, « Le Christ aux oliviers », « Daphné » (titrée « Delfica » dans *Les Chimères*) et les « Vers dorés » dans le « Msyticisme » du « Troisième château », correspondent au « château du diable » marqué par la première crise avérée de 1841. Plubliés d'abord dans *L'Artiste* entre 1844 et 1845, ils sont rerpris dans les *Petits Châteaux*, puis avec quelques modifications dans *Les Chimères* en 1854. Ces trois sonnets relèvent de l'âge d'adulte en quête de l'histoire universelle ou de l'univers religieux et mystique, tandis que les odelettes concernent essentiellement la jeunesse chantant la joie et la douleur. Le sonnet, que Nerval pratique depuis 1841, est la forme de prédilection dans sa poésie de la dernière période.

Les huit chansons[722] du chapitre « VIII. Musique » de *La Bohême* réapparaissent dans le *Lyrisme* du « troisième château » des *Petits Châteaux*. Cependant, Nerval ne retient que quatre chants[723] mis en musique : « Espagne », « Choeur d'amour », « Chanson gothique », « La Sérénade ».

Les chansons citées dans la « Légende française » et les « Vieilles chansons du pays »[724] des *Faux Saulniers* ont d'abord été publiées sous le titre de « Les Vieilles Ballades françaises » le 10 juillet 1842 dans *La Sylphide.* Elles sont redistribuées aux chapitres « X. Vieilles légendes » et « XI. Vieilles légendes françaises (suite) » de *La*

[722] De huit poèmes, « Le Roi de Thulé » et « La Sérénade » sont une traduction.

[723] Les quatre chansons écartées dans les *Petits Châteaux* sont « Le Roi de Thulé », « Chant des femmes en Illyrie », « Chant Monténégrin », « Choeur souterrain ».

[724] La « Légende française » comprend deux chansons déjà citées aux « Vieilles Ballades françaises » *Le duc(roi) Loys* et *Dessous les rosiers blancs*. Aux « Vieilles chansons du pays », Nerval reprend *Dessous les rosiers blancs* et introduit d'autres chansons qui n'avaient pas été citées *Après ma journée faite...* et *C'était un cavalier*.

Bohême. Le chapitre XI reprend la quasi-totalité aux « Vieilles Ballades françaises », sauf *Le roi Loys* et *Dessous les rosiers blancs*, qui entrent dans le chapitre X avec quelques suppressions et modifications, faites surtout dans la dernière chanson. Les deux chapitres de *La Bohême* entrent à leur tour dans *Angélique* (« Septième Lettre : Le roi Loys. — Dessous les rosiers blancs ») et dans *Sylvie* (« Chansons et légendes du Valois »), Nerval y opère, à sa manière habituelle, quelques suppressions et additions[725].

Dans le dernier et quinzième chapitre de *La Bohême*, intitulé « Ver »[726], le conte narré par Sylvain aux vanniers est un texte qui a été publié pour la première fois dans *Le National* du 29 décembre 1850 ; intitulé *La Reine des poissons* il figure comme un texte indépendant dans les *Contes et facéties*, volume enregistré par la *Bibliographie de la France* du 2 décembre 1852, et encore dans les « Chansons et légendes du Valois » à la suite de *Sylvie*.

C'est ainsi que Nerval parvient à inventer une forme nouvelle par reprise et réorganisation des *Faux Saulniers* et de *La Bohême*, entre 1853 et 1854. Dans cette perspective, ces deux oeuvres servent de récit-matrice des oeuvres nervaliennes de la dernière période. Si bien que les derniers textes nervaliens sont marqués par la macrotextualité. Nerval effectue un brassage vertigineux entre ses propres textes et même à l'intérieur de certains d'entre eux. Son procédé relève de cette formule de Gérard Genette relevée dans ses *Palimpsestes* : "De la première esquisse à la dernière correction, la génèse d'un texte est une affaire d'auto-hypertextualité"[727].

[725] Nerval élimine les deux chansons : « Ce sont les filles de La Rochelle » et « À Tours en Touraine » et ajoute les deux autres : « Quand Biron voulut danser » et « La belle était assise ».

[726] Le quatorzième chapitre porte également « Ver » dans *La Bohême galante*.

[727] Gérard Genette, *Palimpesestes*, p. 551.

2. Intertextualité et macrotextualité dans le récit nervalien

1) Inertextualité nervalienne

Le lecteur joue un rôle primordial dans la lecture de l'intertextualité, car la référence implicite à d'autres textes n'est perceptible qu'au lecteur instruit. L'allusion, « emprunt non littéral et non explicite », est plus difficile à repérér dans le texte d'accueil que la citation, le plagiat et la référence. Une réécriture est d'autant plus difficile à deviner que les intertextes y sont parfois hermétiquement bricolés au point d'être transformés par une appropriation ne laissant pas de traces visibles. Nerval réécrit fréquemment et constamment en faisant des emprunts à divers intertextes sans les citer explicitement. Comme nous l'avons relevé dans le chapitre précédent, dans le *Voyage en Orient*, Nerval s'appuie principalement sur l'emprunt non explicite (le plagiat) pour la mise en scène d'un mariage au Caire et les légendes des Pyramides, et sur la réécriture pour trois contes fictionnels : « Le Songe de Polyphile », l'« Histoire du calife Hakem » et l'« Histoire de la reine du Matin ». Dans *Les Faux Saulniers*, Nerval transcrit quasi littéralement la *Confession* d'Angélique pour l'« Histoire d'Angélique », et refond et reconstruit plusieurs hypotextes pour l'« Histoire de Bucquoy ».

On sait que, selon le « Carnet du Caire », Nerval a fait de nombreuses lectures des documents orientalistes avant et après sont voyage en Orient, même sur place pendant son séjour au Caire. Par exemple, il emprunte massivement pour son récit à William Lane, *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1837) et à D'Herbelot, *Bibliothèque orientale*[728].

La multiplication des références à d'autres auteurs et à d'autres textes est un des traits les plus saillants du récit nervalien. Établir la liste exhaustive des références serait un long travail, et ce n'est pas notre visée. On peut citer pour le *Voyage en Orient*, de

[728] Paru en 1697, la *Bibliothèque orientale* est rééditée et complétée en 1776, 1777-1779, 1781-1783.

Homère à Lamartine en passant par *Mille et Une Nuits*, Sterne, Casanova, le capitaine Cook, Hoffmann, Goethe, Heine, Mme de Staël, Nodier… Nerval, comme ses contemprains romantiques, pratique de manière habituelle le plagiat et la réécriture en s'appropriant les textes orientalistes, dans la plupart des cas sans préciser leurs sources. Cependant, l'emprunt nervalien ne consiste pas à piller purement et simplement d'autres textes. Nerval ne se contente pas d'emprunter à d'autres et de reprendre des lieux communs, il apporte du nouveau en relançant ces éléments anciens dans un autre circuit. Aussi parvient-il à inventer sa propre version à partir des modèles comme on le voit dans « Le Songe de Polyphile », « Histoire de Hakem », « Histoire de la reine du Matin ». "Les textes de Nerval sont certes composés de citations et d'emprunts, mais n'en constituent pas pour autant une banale juxtaposition ou compilation. La matière première est insérée dans un nouveau contexte et ce travail ajoute de la valeur aux objets traités"[729]. Ainsi, la réécriture n'apporte pas seulement une valeur ajoutée aux intertextes, mais aussi un nouveau sens dans un nouveau moule.

Nerval emprunte d'abord des matières premières à des intertextes, et la citation et la référence, faciles à repérer, en relèvent ; puis il les réécrit, c'est-à-dire fait des transciptions, des traductions, des adaptations, des transpositions, à travers lesquelles il les transforme, les arrange, les réorganise et les recompose sur le plan thématico-formel. La deuxième opération d'intertextualité se caractérise par l'appropriation d'intertextes. Une spécificité de l'intertextualité nervalienne se trouve dans la recomposition ou la réorganisation de ses propres textes antérieurs, d'une part par suppression de morceaux anciens, et d'autre part par ajout de quelques nouveaux éléments, comme dans les *Petits Châteaux*, par exemple. C'est ainsi que Nerval parvient à créer de nouveaux textes : *Voyage en Orient*[730], *Les Faux Saulniers*, *Lorely*, *La Bohême galante*, *Petits Châteaux*

[729] Martin Zimmermann, *Nerval le lecteur de Heine*, l'Harmattan, 1999, p. 80.

[730] Sur l'évolution de « Lettres de voyage » au *Voyage en Orient*, voir Hisashi Mizuno, *Nerval, l'écriture du voyage*, Honoré Champion, 2003.

de Bohême, etc. La dernière période de Nerval est marquée par la recompostion de ses textes antérieurs et par la redistribution des éléments de ceux-ci à des textes postérieurs : *Les Faux Saulniers* et *La Bohême galante*.

2) Référence

Le *Voyage en Orient* repose sur nombre d'ouvrages orientalistes[731] ; en revanche, dans *Les Faux Saulniers*, Nerval utilise des documents rares et oubliés, et les met en lumière dans une nouvelle optique. De toutes les pratiques intertextuelles, la référence apparaît à l'évidence la plus fréquente dans le récit nervalien. Nerval y recourt constamment, jusqu'à l'exces, surtout à des pièces de théâtre. Par exemple, au début d'*Aurélia*, Nerval fait référence explicitement à ses trois modèles poétiques : *Memorabilia* de Swendenborg, *La Divine Comédie* de Dante et *L'Âne d'or* d'Apulée. Dans le récit de voyage, il s'appuie sur d'incessantes références, afin d'éviter la redite de discours antérieurs ou de ménager la description pour l'économie narrative. Ainsi, le narrateur recommande à son destinataire de lire Sterne et Casanova pour se distraire avec des intrigues amoureuses au début des « Amours de Vienne », tout en vouant son récit à donner ses impressions sentimentales. De plus, le narrateur-voyageur parle de sa manière d'écrire en renvoyant au journal de bord du capitaine Cook[732], qui relate au jour le jour les incidents quotidients.

[731] Michel Jeanneret affirme l'aspect intertextuel du *Voyage en Orient* : "De nombreux épisodes, pourtant rapportés à la première personne, sont purement fictifs. Et nous savons qu'une bonne partie de l'information de Nerval, d'origine livresque, est empruntée. Les expériences qu'il s'attribue sont souvent celles des autres et son matériel ethnographique — mariages, esclaves, religion... — de seconde main". Michel Jeanneret, « Introduction » du *Voyage en Orient* (GF Flammarion, vol. 1), p. 33.

[732] Le récit de voyage du capitaine Cook, qui compte nombreuses versions, est un bon exemple de la réécriture du voyage à plusieurs mains à partir du journal de bord, sans dénaturer le journal authentique écrit par Cook. Notamment l'édition Hawkesworth est le résultat d'une compilation, une amputation et une recomposition des notes de Cook. Voir Anne-Gaëlle Weber, *op. cit.*, p. 26-28.

Les références à des intertextes se multiplient, lorsque Nerval présente une pièce de théâtre contemporaine dans ses textes. Prenons la présentation des spectacles dans « Les Amours de Vienne ». Le voyageur nervalien est un grand amateur de spectacles, et chaque ville a pour lui son spectacle. Dans *Pandora*, Vienne est la ville-théâtre, et elle est, en tant que telle, incarné par Pandora, l'héroïne-actrice, qui joue le rôle principal dans les charades en action de *Madame Sorbet* de Théodore Leclercq. Lorsque Nerval présente une pièce de théâtre, il ne manque pas de se référer à d'autres pièces contemporaines ou anciennes[733].

En outre, une description ou un itinéraire sont souvent substitués par une simple référence à un auteur ou à un ouvrage. Le voyageur nervalien saute la description de Trieste qu'il ne visite pas réellement, la remplace par une référence à *Jean Sbogar* et à *Mademoiselle de Marsan* de Charles Nodier. De même, l'apparition et la disparution d'un personnage servent à faire allusion à un itinéraire hypothétique et futur. La visite de la Haute-Égypte laisse place à un officier allemand visitant cette région. Le voyage en Espagne, non entrepris par le voyageur nervalien, est sous-entendu à travers un consul qui est mort dans ce pays. La chanson d'un Arménien[734], compagnon de bord sur La Santa-Barbara, donne au voyageur nervalien, qui pourtant n'en comprend pas les paroles, un avant-goût de Constantinople. Elle l'attire comme le chant des sirènes : "Cette voix, c'était l'annonce lointaine de nouvelles populations, de nouveaux rivages ; j'entrevoyais déjà, comme en un mirage, la reine du Bosphore parmi ses eaux bleues et sa sombre verdure, […]" (II : 420). L'itinéraire manquant de Jérusalem est indirectement suppléé par le pèlerinage d'un pope grec et sa femme, que le narrateur rencontre sur le paquebot partant de Beyrouth pour Saint-Jean-d'Acre. Le voyageur nervalien se contente de regarder "l'étoile du matin levée sur le village de Nazareth,

[733] Voir « « Les Amours de Vienne » et *Pandora* » de notre thèse.

[734] L'Arménien appartient au personnage qui, une fois disparu quelques temps, réapparaît sur l'horizon du récit.

distant seulement de huit lieues" (II : 576) au lieu d'y aller. Enfin, le voyage imaginaire dans le monde antique mythico-religieux se réalise à travers quatre contes, et quatre récits d'aventures représentent des expériences que le voyageur nervalien n'a pas vécues lui-même pendant son voyage.

Dans *Les Faux Saulniers*, l'auteur expose, au début du récit, ce que va être son feuilleton : un récit historique non romanesque. De là, il lui faut prouver sa sincérité en n'écrivant qu'à partir d'emprunts et de références à des documents authentiques. Au contraire de ce qu'il annonce, Nerval transforme certains documents consultés à travers le résumé[735], l'adaptation[736], et le déplacement[737]. L'authenticité du récit ne doit pas seulement reposer sur la véracité de documents, mais encore sur l'attitude de l'auteur à leur égard, qu'ils soient imprimés ou manuscrits. Cependant, la multiplication des documents consultés ne prouve pas nécessairement l'authenticité du récit historique. Il importe pour l'auteur de continuer son feuilleton sans enfreindre la loi prohibitive. Sa stratégie d'écriture historienne est constituée de références et d'emprunts, de manière à ne pas produire un récit romanesque. Mais son écriture ne consiste pas uniquement dans la citation explicite sans retouches, puisque Nerval effectue une certaine transformation sous forme de réécriture ou de recomposition.

3) Réécriture et recomposition

L'« Histoire d'Angélique de Longueval » a deux textes originels : la *Confession* d'Angélique et la biographie du père Célestin de Goussencourt. La première existe de plus en deux versions : le manuscrit autographe d'Angélique et le texte publié dans la *Revue rétrospective*. L'« Histoire de l'abbé de Bucquoy », c'est-à-dire la vie de l'abbé

[735] Il s'agit du cas de la *Confession* d'Angélique.

[736] Une mise en scène dialoguée de l'« Affaire Le Pileur ».

[737] Aux épisodes du séjour de l'abbé provenant de L'*Inquisition française* de Constantin de Renneville, Nerval déplace le théâtre de la scène de Vincennes à la Bastille. Voir Jacques Bony, *Le Dossier des Faux Saulniers*, Presses Universitaires de Namur, 1984.

de Bucquoy est tirée de la « Biographie Michaud », emprunte massivement et librement, surtout dans « L'Enfer des vivants », à l'*Histoire de la Bastille depuis sa fondation 1374 jusqu'à sa destruction 1789*[738] et à l'*Inquisition française* de Constantin de Renneville (Amsterdam et Leide, 1724, 4 vol. Et 1 vol. de supplément). Le dernier ouvrage est "sans rapport avec l'*Histoire de l'abbé*, mais largement utilisé par Gérard qui en a introduit des épisodes dans le récit du séjour de l'abbé de Bucquoy à la Bastille, […]"[739]. Pour l'« Histoire d'Angélique », Nerval transcrit quasi littéralement le manuscrit de la *Confession* d'Angélique en comblant certaines lacunes par la biographie du père célestin de Goussencourt. Ce récit se divise en deux parties : l'une est la transcription de la *Confession* en discours rapporté, l'autre, un sommaire et un commentaire par l'auteur. Cependant, Nerval modifie, arrange, supprime et déforme parfois le texte-origine, et même invente en partie, par exemple, les généalogies des Longueval et des Bucquoy, tandis que l'« Histoire de Bucquoy » est une biographie fictionnelle fondée sur une réécirutre de plusieurs intertextes.

En revanche, des éléments des *Faux Saulniers* sont répartis en un ensemble narratif autonome dans d'autres œuvres. Accueillant, d'une part, des textes antérieurement publiés, ce texte hybride fournit, d'autre part, des éléments à des textes postérieurs : *La Bohême galante*, *Petits Château de Bohême*, *Histoire de l'abbé de Bucquoy*, *Angélique*...

Considérons la redistribution d'éléments des *Faux Saulniers* dans plusieurs ouvrages. En 1852, l'« Histoire de l'abbé de Bucquoy » est insérée dans *Les Illuminés* comme une biographie indépendante, sous le même titre ; l'épisode des « Masques d'Arlequin » entre à son tour dans *Lorely* (« Scènes de la vie allemande ») ; la partie de « Senlis »

[738] Publiée par Auguste Arnould, Jules-Édouard Alboize de Pujol et Auguste Maquet, en 8 vol., 1844.

[739] Jacques Bony, *Le Dossier des Faux Sauliniers*, p. 9.

supprimant le dernier paragraphe[740], réapparaît au chapitre « IX. Un jour à Senlis » de *La Bohême* en 1852. Maints chapitres – « Légende française », « Les Promenades », « L'abbaye de Châalis », « Ermenonville », « Le château d'Ermenonville », « Les Illuminés », « Le roi de Prusse », « Gabrielle et Rousseau », « Les tombes », « Les abbés de Châalis », « Vieilles chansons du pays » –, sont repris quasi totalement, à de rares exceptions près, dans trois chapitres de *La Bohême* : « XII. Visite à Ermenonville », « XIII. Ermenonville », « XIV. Ver »[741]. Et l'« Histoire d'Angélique » est intégrée sous une forme contractée dans la nouvelle *Angélique* des *Filles du Feu* en 1854. Ce texte reprend à peu près un tiers des *Faux Saulniers*, alors que l' « Histoire de Bucquoy » et les anecdotes concernant la censure n'y sont pas intégrées. *Angélique* se présente en douze lettres « À M.L.D. », ce qui s'entend probablement « À M. Le Directeur », tandis que la forme épistolaire, mélangée au journal et au récit, est bien atténuée dans *Les Faux Saulniers*, dont le premier feuilleton s'intitule « Au Directeur du *National* ».

Nerval n'emprunte pas seulement aux intertextes d'autrui, mais aussi réutilise ses propres textes antérieurs au profit d'un nouveau texte. Dans cette perspective, *Les Faux Saulniers* constituent un récit-matrice des textes nervaliens, parce que d'abord ils accueillent comme composantes ses textes antérieurement publiés, et qu'ensuite la plupart de leurs éléments sont redistribués dans d'autres textes postérieurs.

---

[740] Au dernier paragraphe, supprimé à *La Bohême*, de la partie concernant Senlis (II : 58) des *Faux Saulniers*, Délphine, "la demoiselle blonde" d'origine aristocratique, devient plus tard Adrienne dans *Sylvie*.

[741] La reprise des *Faux Saulniers* se termine à la moitié du chapitre « XIV. Vers », jusqu'à la première chanson citée. Après la deuxième chanson, Nerval reprend *Les Faux Saulniers*. À partir de ce paragraphe : "Au sortir de la forêt, nous nous sommes trouvés dans les terres labourées.", jusqu'à "Nous vîmes là que nous étions bien tombés." (III : 304) Au reste de chapitre, Nerval introduit d'autres chansons avec ses commentaires.

4) Ressouvenirs

La manière originale de faire une oeuvre de Nerval se conforme à la propre formule : "Inventer au fond c'est se ressouvenir" (III : 451), – formule d'un moraliste qu'il cite dans « À Alexandre Dumas ». Les souvenirs nervaliens ressurgissent subrepticement au fil de l'itinéraire, à mesure que le promeneur se déplace. Eparpillés et dispersés, ils se revivifient furtivement en une mémoire involontaire, surtout lorsqu'ils sont liés à des sentiments affectifs. Cependant, les souvenirs personnels s'unissent constamment aux souvenirs historiques ou à la mémoire collective, par exemple dans *Les Faux Saulniers*, *Sylvie*, les *Promenades et Souvenirs*. Ce qui compte dans le ressouvenir nervalien "qui trouve sa légitimité, sa vérité relative, dans l'actualité présente, en l'occurrence dans l'expérience compensatrice d'une dépossession d'identité"[742], c'est qu'il s'associe immédiatement à l'acte d'écriture, voire à l'invention. Ainsi, le ressouvenir réactualise des souvenirs sous-jacents, disséminées, qui restent enfouis, à moins qu'on se les rappelle. L'imagination joue un rôle essentiel dans cette réactualisation. C'est à travers le ressouvenir que Nerval arrive à récupérer et à réanimer des souvenirs disséminés ou fragmentaires, et retrouver certains sens perdus. Du point de vue de l'opération intertextuelle, le ressouvenir correspond à la recomposition ou à la réécriture. Ainsi, se ressouvenir, ce n'est au fond que réécrire ou recomposer des fragments dispersés et ensevelis dans sa mémoire.

Dans cette perspective, la fameuse scène d'*Aurélia*, où le narrateur retrouve son identité en rangeant les objets ramassés dans sa cellule de clinique, est significative. Il se sent euphorique devant les débris de ses diverses fortunes :

> Je me suis plu pendant quelques jours à ranger tout cela, à créer dans la mansarde étroite un ensemble bizarre qui tient du palais et de la chaumière, et qui résume assez bien mon existence errante. (III : 742)

[742] Philippe Destruel, *L'Écriture nervalienne du temps*, p. 226.

Le narrateur énumère les pièces disséminées, intimement liées à ses souvenirs et les remet en place dans sa petite chambre ; puis il les recompose en une mosaïque condensée qui représente sa vie errante. Après avoir classé tout ce qu'il a possédé, il construit sa "tour de Babel en deux cent volumes" (III : 743). À la fin, il retrouve ses lettres ; "ces caractères jaunis, ces brouillons effacés, ces lettres à demi froissées" (III : 743), c'est le trésor de son seul amour, cependant, "Bien des lettres manquent, bien d'autres sont déchirées ou raturées [...]" (III : 743).

Cette scène représente l'atelier où l'écrivain invente. Il parvient à créer son œuvre à travers l'acte de se ressouvenir. À l'inverse, le lecteur doit réorganiser et recomposer les pièces de puzzle dispersées, laissées en désordre par l'auteur. Il lui faut retrouver un sens oublié ou perdu à travers la relecture, qui correspond au ressouvenir, à la recomposition ou à la réécriture. La lecture du texte nervalien consiste essentiellement à retrouver le temps perdu ou le sens oublié à travers la relecture, car le récit ne prend sens que lorsqu'il est relu.

Chapitre 4. Modernité du voyage nervalien

1. Voyage littéraire nervalien

1) Voyageur moderne : fantaisiste

Le voyageur nervalien est avant tout un coureur qui ne s'arrête jamais, un voyageur infatigable aux semelles de vent : un grand périple dans le *Voyage en Orient* ; un Grand Tour européen dans *Lorely* ; des pérégrinations dans Paris et ses alentours dans *Les Faux Saulniers* ; une suite de mouvements déambulatoires dans Paris et un itinéraire fantaisiste au Valois dans *Les Nuits d'octobre* ; des promenades solitaires vagabondes dans les *Promenades et Souvenirs* ; des déplacements incessants vertigineux à Vienne le jour de la Saint-Sylvestre dans *Pandora* et des errances déchaînées et forcenées à l'intérieur de Paris dans *Aurélia*. Cela donne l'impression de mouvement sans fin ni pause, au point d'en éprouver un vertige, un égarement. Le voyageur nervalien, imprudent et aventurier, court le risque d'être arrêté sans passeport lors d'un changement subit de direction au Valois, et manque de se perdre dans les rues labyrinthiques du Caire sans drogman ni ânier, à la poursuite de deux femmes inconnues voilées. S'il ne perd jamais le sens de l'humour, même dans les moments difficiles, c'est qu'il lui suffit d'évoquer son expérience de voyageur en Orient. Anticonformiste[743], il ne suit pas le même itinéraire que ses prédécesseurs et s'efforce d'éviter autant que possible les images du voyage traditionnel pour se démarquer d'eux. Il s'aventure volontairement vers l'inconnu au lieu de suivre un trajet assuré, se mêle à la foule au Caire, déambule Paris la nuit à la découverte d'une vie des bas-fonds, fait un large détour en se déplaçant au Valois, en choisissant une ligne courbe à la place d'une ligne droite. Le chemin de traverse n'est pas toujours le chemin le plus court. Son petit

[743] Par exemple, le voyageur nervalien part de Paris "en plein novembre" peu favorable à se déplacer en sécurité dans le *Voyage en Orient*.

voyage dans Paris et ses alentours se déroule sous forme de pérégrinations, promenades, déambulations ou errances. Le voyageur nervalien est un voyageur moderne ou un anti-voyageur, eu égard à sa manière de se déplacer et à son comportement.

Le voyage en Orient commence sous le signe de mésaventures plus ou moins théâtralisées, survenues au cours de la route de Paris à Genève. Dans *Les Nuits*, un petit voyage à Meaux débouche, par hasard (suite à un changement d'horaires du train), dans l'enfer parisien, où se poursuit alors une odyssée à la recherche du « vrai absolu », puis les déambulations parisiennes se muent en vagabondage dans le Valois, et se retournent à la fin en un voyage intérieur ("Une voix grave me rappelle à moi-même" (III : 342)) qui corrige les "excès d'un réalisme trop absolu" (III : 351). Dans les *Promenades*, les déplacements faits sous prétexte de chercher un domicile sûr se changent en promenades solitaires d'une quête d'identité. Dans *Les Faux Saulniers*, les informations fallacieuses des laveuses à Ver fourvoient le narrateur et son ami Sylvain, d'origine valoise, au cours de leurs promenades dans le Valois. Un détour ou un égarement sont pour le narrateur prétextes à prolonger son voyage pour parler de lui-même ou du pays de son enfance.

Le voyageur nervalien est donc un fantaisiste qui se déplace à sa guise selon son humeur. Il annonce sa manière de se déplacer et son attitude de voyageur au début du *Voyage en Orient* : il ne se soucie guère de manquer son véhicule ni de faire un grand détour[744]. La présentation de diverses voitures en est un bon exemple au premier chapitre de la première partie, intitulé « Route de Genève ». Pour aller de Paris à Genève, il laisse de côté les moyens les plus rapides et les plus sûrs, c'est-à-dire le train

[744] "Seulement, imagine-toi l'imprudence d'un voyageur qui, trop capricieux pour consentir à suivre la ligne, à peu près droite, des chemins de fer, s'abandonne à toutes les chances des diligences, plus ou moins pleines, qui pourront passer le lendemain ! Ce hardi compagnon laisse partir sans regret le *Laffite et Caillard* rapide, qui l'avait amené à une table d'hôte bien servie ; il sourit au malheur des autres convives, forcés de laisser la moitié du dîner, et trinque en paix avec les trois ou quatre habitués, pensionnaires de l'établissement, qui ont encore une heure à rester à table." (II : 173)

et le bateau à vapeur, et s'abandonne volontairement aux diligences. Après le *Laffitte et Caillard*, la *Générale*, la *Berline*, se présente en dernier la *Chalonnaise*. C'est, d'Auxerre à Chalon-sur-Saône, "la doyenne des voitures de France", "digne de figurer dans un musée, auprès des fusils à rouet, des canons à pierre et des presses en bois" (II : 174). Et le courrier (la poste) de Pont-d'Ain à Genève est "un simple panier suspendu sur un vieux train de voiture, excellent pour contenir les paquets et les lettres" (II : 177), mais affreux pour le voyageur. Le voyageur nervalien laisse partir le *Laffittte et Caillard* à Auxerre, dîne tranquillement, va au théâtre, et le lendemain ne prend pas l'une des premières voitures, arguant de telle ou telle raison pour renvoyer à plus tard son départ. Enfin, contraint de prendre la *Chalonnaise*, moins rapide et moins confortable que les autres, il se console en considérant qu'il a eu le temps de dîner avant le départ. Il ne se hâte guère, au contraire même s'attarde exprès : il s'agit d'un anti-voyageur qui défie l'ordre établi, et avance en digressant.

L'itinéraire de Paris à Genève forme une véritable "géographie magique". De Chalon, au lieu d'aller directement à Lyon par le bateau à vapeur, il s'arrête à Mâcon, d'où il part pour Bourg. À Bourg, il prend une traverse, qui fait un grand coude, à la place de la route officielle qui relie Lyon à Genève. De Bourg à Pont-d'Ain, il prend la patache, et enfin arrive à Ferney par la poste. De Ferney, il va à Genève par l'omnibus. Mais ce qui a l'air d'un raccourci n'est pas toujours le chemin qui prend le moins de temps. Voici un chemin de traverse qui cause une perte de temps de dix heures :

> [...], de Bourg à Genève, il n'y a pas de voitures directes. Fais un détour de dix-huit lieues vers Lyon, un retour de quinze lieues vers Pon-d'Ain, et tu résoudras le problème en perdant dix heures. (II : 176)

Le voyageur nervalien "ce hardi compagnon" a l'audace d'inventer des incidents de route en laissant partir un véhicule plus confortable ou en le manquant à dessein sous

prétexte de finir son repas. Le penchant fantaisiste se présente explicitement au début du *Voyage en Orient* :

> J'aime à dépendre un peu du hasard : l'exactitude numérotée des stations des chemins de fer, la précision des bateaux à vapeur arrivant à l'heure et à jour fixe, ne réjouissent guère un poète, ni un peintre, ni même un simple archéologue, ou collectionneur comme je suis. (II : 182)

Le hasard joue un rôle important dans le voyage humoristique, tandis que l'itinéraire du voyage traditionnel est au préalable établi. L'itinéraire du voyageur nervalien est aléatoire, il n'est pas fixé avant le départ, de sorte que son voyage tourne parfois au vagabondage ou à l'errance – surtout dans Paris et le Valois. Le but du voyage n'est pas d'avance déterminé et se révèle toujours tardivement. De plus, le motif initial se transforme plus tard en un prétexte. Ainsi, un voyage à Meaux n'est qu'un prétexte pour aller à Creil, car Meaux n'est pas la destination, mais un lieu de correspondance pour Creil. Le vrai but est d'assister à la chasse à la loutre à Creil, mais le voyageur arrive trop tard pour y participer. Qui plus est, ce but ne s'avère aussi qu'un leurre de voyage. C'est un voyage ou un prétexte pour parler de "l'histoire fidèle de trois nuits d'octobre" et des "excès d'un réalisme trop absolu" (III : 351). De même, les promenades solitaires sont un prétexte pour se confesser dans les *Promenades*.

L'itinéraire des *Nuits* est constitué de deux volets, dont le premier est une déambulation parisienne et le deuxième une errance valoisienne. De trois pôles de ce voyage, Paris, Meaux et Creil, le dernier est élidé, – bien qu'un récit sommaire rapporte après coup l'arrivée trop tard à Creil pour la chasse à la loutre –, car le récit se termine à Senlis, où le narrateur est libéré après avoir été arrêté à Crespy, sans passeport.

La déambulation occupe une place importante dans le voyage nervalien. Et la marche à pied désoeuvrée, à l'aventure, convient parfaitement au déplacement à l'intérieur d'une ville et donne une couleur fantaisiste à l'écriture du voyage. Le voyageur nervalien découvre par hasard des curiosités inattendues à Liège et à Weimar, au Caire,

à Constantinople…, et redécouvre son passé et son moi au cours de promenades sans but à Paris, Saint-Germain, Senlis, Ermenonville... À force d'errer dans Vienne, Paris, Naples et le Valois, il devient enfin "le héros de quelque aventure" (III : 607).

Voici l'itinéraire des *Nuits d'octobre*. Suite à un changement d'horaires du chemin de fer de Strasbourg, le narrateur manque son train et décide de retourner vers le centre de Paris. Son trajet forme un zigzag sans but apparent, de même que son récit se développe de manière digressive. Parti de la gare de l'Est l'après-midi, il redescend la rue d'Hauteville, et manque à nouveau l'omnibus de trois heures, pendant qu'il discute un ami flâneur, rencontré par hasard au boulevard Montmartre. Il ne se soucie guère d'avoir à deux reprises manqué le train. Il dîne avec son ami au restaurant Désiré et Baurain, situé au coin du boulevard Poissonnière et de la rue Montmartre[745], et y lit un article à la Dickens, écrit sous le signe du « vrai absolu ». Cette lecture le conduit à explorer le Paris nocturne et à se lancer une tentative d'écriture réaliste.

Au lieu de rentrer chez lui, le narrateur poursuit sa flânerie nocturne avec son compangon, dans l'attente du premier train de 7 heures du matin. Ils décident de souper plus tard chez le rôtisseur de la rue Saint-Honoré, ouvert jusqu'à 2 heures du matin. En attendant, ils passent au Palais-Royal (le Palais-National à l'époque), croisent l'orchestre des Aveugles, mais ne s'arrêtent pas à ce spectacle qu'ils connaissent déjà. En tournant rue de Valois, ils passent par l'estaminet *des Nations*, l'ancien *Athénée*, et entrent au bal[746], situé rue Saint-Honoré, ouvert jusqu'à minuit. Sortis du bal avant minuit, ils entrent dans une goguette du quartier du Palais-Royal ; puis chez le rôtisseur où ils prennent un bouillon de poulet.

---

[745] Voir la note 1 de la page 314 de l'édition de la Pléiade t. III, p. 1098.

[746] Dans « Les Amours de Vienne » du *Voyage en Orient*, Nerval décrit un cabaret au bal néglisé à l'ambiance éffrénée: "À peine l'orchestre a-t-il préludé qu'elles s'élancent des tables, quittant leur verre à moitié vide et leur souper interrrompu, et alors commence, dans le bruit et dans l'épaisse fumée du tabac, un tourbillon de valses et de galops dont je n'avais point d'idée. " (II : 213)

Le quartier du Palais-Royal n'étant pas un véritable enfer, il faut aller plus loin vers le vrai centre de Paris : les Halles, centre des centres et vrai noyau spatial nervalien. Le narrateur nous conduit à divers marchés et café-restaurants. Le parcours aux Halles commence par prendre un verre de poiré ; puis les deux amis soupent au restaurant des aristos Baratte, et prennent un café chez Paul Niquet. Au lever du jour, le narrateur quitte tout seul Paris pour Meaux, laissant son compagnon.

Le motif véritable, – qui n'est au fond qu'un prétexte –, de son voyage à Meaux, est de participer à la chasse à la loutre à Creil, à l'invitation d'un ami. Mais pourquoi aller à Meaux, au lieu de se rendre directement à Creil par le chemin du Nord ? Son itinéraire fantaisiste est justifié plus tard.

Le thème du détour est récurrent à tous les voyages au Valois dans *Les Faux Saulniers*, *Les Nuits*, les *Promenades* et *Sylvie*. L'itinéraire des *Nuits* suit un mouvement spiral capricieux[747]. Nerval ne nomme-t-il pas son chemin de retour de Creil à Paris par le chemin de fer du Nord, le moyen *le plus long* ? Le mouvement du voyageur nervalien représente de manière ironique, à la fois un rapprochement et un éloignement de sa destination. Le narrateur exprime toutefois son mécontentement à l'égard du chemin de fer du Nord :

> — Il faut faire dix lieues à droite ou dix-huit lieues à gauche, en chemin de fer, pour y parvenir, au moyen des correspondances, qui mettent encore deux ou trois heures à vous transporter dans des pays où l'on arrivait autrefois en quatre heures. (III : 345)

Le chemin de fer du Nord, tortu et bossu, cause de grands détours pour joindre Paris à Creil, puisqu'il n'y pas de communication directe de Paris à Creil, bien qu'il trace une ligne plutôt droite sur le plan géographique. Le narrateur choisit de manière fantaisiste

[747] Le narrateur compare son itinéraire à la spirale de Sterne : "La spirale célèbre que traça en l'air le bâton du caporal Trim n'était pas plus capricieuse que le chemin qu'il faut faire, soit d'un côté, soit de l'autre." (III : 345)

le chemin de Strasbourg, ligne de détour, au lieu du chemin du Nord ; il va donc d'abord jusqu'à Meaux, et de là il enchaîne plusieurs correspondances intermédiaires. Le voyageur nervalien se préoccupe plus de relever la complexité inextricable de son déplacement d'un lieu à un autre, que d'arriver à destination. Ainsi, le trajet de Meaux à Senlis se transforme en un véritable vagabondage, constitué d'une série de détours qui ne l'avance guère. Parti de Meaux où il a encore manqué la voiture de Dammartin, le narrateur arrive en voiture à Nanteuil, d'où il se rend à Crespy, toujours en voiture. À Crespy, il est arrêté sans passeport, pendant qu'il soupe dans l'attente de la correspondance. Il effectue entre deux gendarmes le déplacement de Crespy à Senlis, en passant par le village relais de Montepilloy.

La déambulation nocturne dans Paris enchaîne goguette, maison de jeu, rôtisserie, bal populaire, marchés des Halles, cafés et restaurants dans les quartiers populaires qui restent animés toute la nuit. Elle est l'occasion d'esquisser des « Scènes de la vie de la nuit de Paris ». Le promeneur nervalien est noctambule, flâneur au hasard, sans but fixe. En ce sens, il s'apparente au voyageur hugolien dans *Le Rhin*, qui est aussi promeneur fantaisiste nocturne. Eu égard à son mode de déplacement et à son attitude, le voyageur nervalien un voyageur moderne, fantaisiste qui prend le risque du détour et de l'errance. Dans cette perspective, la figure du voyageur nervalien représente l'écrivain voyageur qui part à la recherche de l'écriture du voyage ou du moi.

2) Récit poétique et prose poétique

La prose se définissait traditionnellement relativement à la poésie versifiée, par l'opposition du prosaïque et du poétique. La poésie était considérée comme le genre élevé au style noble, la prose, comme le genre bas au style vulgaire. La prose, c'est-à-dire « le discours qui va en droite ligne », est la forme la plus adaptée à l'histoire, à la

philosophie et à l'éloquence. Au XIX^e^ siècle[748], elle en arrive à prendre un aspect spécifique, car elle "apparaît comme un art de la modernité, tendue entre un refus des "littérartures anciennes" et une littérature à venir"[749]. Flaubert qualifie la prose de "forme plus jeune" dans la lettre à Louise Colet du 4 septembre 1852[750]. La nouvelle prose va de pair avec la disparition de l'épopée et la tragédie, elle prend forme avec l'essor du genre nouveau qu'est le roman, c'est-à-dire le récit « épique » en prose poétique au XVIII^e^ siècle ou « l'épopée *bourgeoise* moderne », selon Hegel.

La prose dispose, en règle générale, de plus de liberté que la poésie, contrainte aux règles du vers, au métre et à la prosodie. Au XIX^e^ siècle, elle en vient à porter une conception nouvelle, un caractère poétique, mis à part l'affranchissement des règles du vers. Une des nouveautés de la prose se trouve dans le souci du style poétique et du rythme ; il s'agit désormais d'écrire une prose avec le souci de la justesse phonique et rythmique, comme Flaubert l'a voulue. L'émancipation des règles des genres propres au classicisme ouvre la voie au mélange des genres à l'époque romantique, et le rejet de toute hiérachie des genres permet d'allier le prosaïque au poétique. Face à une nouvelle réalité caractérisée par la conscience du sujet individuel et indépendant, les écrivains réagissent à leur manière, s'y adaptent et parviennent à inventer un nouveau mode d'écriture et une nouvelle forme avec un nouveau point de vue sur le monde : d'où l'apparition de la prose poétique et du poème en prose au sens moderne du terme. Selon Suzanne Bernard, dans sa thèse publiée en 1959 sous le titre *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, l'origine du poème en prose se trouve dans "le déclin du vers au XVIII^e^ siècle, la naissance d'un lyrisme en prose, le succès des ballades à

---

[748] Notre problématique sur la prose poétique se limiterait essentiellement au XIX^e^ siècle, surtout au milieu de ce siècle où se situe la prose poétique de Nerval.

[749] Anne Herschberg Pierrot, « Flaubert : la prose à l'oeuvre », *Crise de prose*, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 34.

[750] Cité par Anne Herschberg Pierrot : "— Nous sommes, nous autres, venus un peu trop tôt. Dans vingt-cinq ans, le point d'intersection sera superbe. — Aux mains d'un maître, alors, la prose (la prose surtout, forme plus jeune) pourra jouer une symphonie humanitaire formidable." *Ibid.*, p. 35

couplets ainsi que celui des traductions en prose de poètes étrangers, [...]"[751]. Relancée dans la première moitié du XIX[e] siècle à l'époque romantique, la pratique du poème en prose atteint son aposée dans les vingt dernières années du XIX[e] siècle, c'est-à-dire à l'époque du symbolisme.

La prose poétique a son origine dans les oraisons et les sermons. Dès le XVIII[e] siècle, la nécessité de se libérer des règles du vers apparaît, par exemple chez Fénelon, Marmontel, et le caractère poétique dans la prose prend peu à peu de l'ampleur. Avec Jean-Jacques Rousseau, la prose prend une dimension tout à fait nouvelle. Sa prose *lyrique* est non seulement rythmique et chantante sur le plan formel, mais aussi rêveuse et sentimentale dans l'expression de l'âme sensible du sujet individuel et la représentation de la nautre. Au XIX[e] siècle, la pratique de la prose poétique commence par les deux prédécesseurs du romantisme français, qui expriment le sentiment subjectif du moi sous le signe de la mélancolie et l'enthousiasme par une prose nouvelle, à la fois poétique et lyrique : Chateaubriand avec *Atala* (1801) et Mme de Staël avec *Corinne* (1807). Ils sont suivis de Senancours, Sainte-Beuve, Hugo, Musset, Nerval, Flaubert, Barbey d'Aurevilly, Fromentin, Loti, etc. Le développement et la pratique de la prose poétique vont de pair avec ceux du poème en prose[752] au XIX[e] siècle. Les deux genres sont censés faire la « peinture de la vie moderne », ils représentent la modernité littéraire correspondant à la réalité contemporaine marquée par la varitété et les variations. Ils sont rapprochés l'un de l'autre dans une perspective définitoire comme « prose rythmée ou prose d'art ». Mais, selon Henri Morier, le poème en prose est plus musical et plus organisé que la prose poétique[753], et sa langue est aussi plus soignée. Le poème en prose et la prose poétique ont en commun l'émancipation des contraintes du

[751] Cité par Michel Sandras, « Le poème en prose : une fiction critique ? ». *Ibid.*, p. 95.

[752] Henri Morier fait entrer les deux notions dans le même article intitulé « prose cadencée, prose poétique et poème en prose, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 5[e] édition, PUF, 1998, p. 955-975.

[753] Voir *ibid.*, p. 966.

vers, mais le premier a une forme plus fermée que la seconde. En règle générale, les contours de la prose poétique sont plus flous que ceux du poème en prose, parce que la prose poétique se réalise dans la plupart des cas sous la forme d'une partie d'une oeuvre au sein d'un roman, d'un récit de voyage, d'un essai, etc.

En France, l'origine du poème en prose moderne se trouve dans les *Petits poèmes en prose – Spleen de Paris* de Baudelaire, publié en 1869, et remonte vers *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, publié en posthume en 1842.

Michel Sandras explique la nécessité d'une nouvelle notion dans un contexte de la crise de la prose et de la poésie aux XIX^{e} et XX^{e} siècles : "Il fallait une notion pour classer des textes inclassables, établir une filiation générique, pour rendre lisible des textes qui ne l'étaient pas nécessairement à première lecture, enfin et surtout en faire des emblèmes d'une certaine conception de la beauté littéraire, prétendument menacée par l'art et la critique moderne"[754]. La prose poétique et le poème en prose sont difficiles à définir et à classer avec précision comme formes et genres, car ils se retrouvent dans des textes disparates et différents, dont le seul point commun est d'être écrits en prose. De plus, ces deux appellations sont oxymoriques, représentent des dualités caractérisées par une tension entre prose et vers. La prose poétique tend à devenir poétique, à l'inverse le poème en prose, prosaïque.

Enfin, la distinction entre les deux genres n'est pas si nette, ils se mêlent parfois l'un à l'autre et se développent d'une manière parallèle. Baudelaire appelle poèmes en prose "des proses nettement plus courtes et surtout relevant d'un lyrisme moderne"[755]. Il écrit dans une lettre à Arsène Houssaye, devenue plus tard la préface de ses *Petits poèmes en prose* publiés en 1869 : "Quel est celui qui n'a pas rêvé d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de

[754] Michel Sandras, *art. cit., Crise de Prose,* Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 89.

[755] *Ibid.*, p. 91.

l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience". Lanson, dans *L'Art de la prose* (1908), reconnaît comme poème en prose "toute prose soucieuse de rivaliser avec la musique ou les arts plastiques et ceci quelle que soit sa longeur"[756]. Henri Morier distingue le grand poème en prose, le petit poème en prose et le petit poème en prose dérythmé. Il cite *Les Aventures de Télémaque* (1699) de Fénelon et *Les Incas* (1777) de Marmontel comme exemples du permier ; les petits romantiques des années 1840 comme principaux exemples du deuxième : Alphonse Rabbe, Aloysius Bertrand, Maurice de Guérin ; les poèmes de Baudelaire comme petits poèmes en prose dérythmés.

Au XIX^e^ siècle, l'opposition entre prose et vers se réduit de manière progressive, la frontière entre les deux devient de plus en plus floue et disparaît quasiment avec la pratique de la prose poétique et du poème en prose.

Le développement de la prose poétique et du poème en prose est celui de l'expression de la réalité variée de la société moderne au XIX^e^ siècle. La prose nervalienne de la dernière période se caractérise à la fois par le ton lyrique et la forme poétique. La prose poétique se définit par rapport à la poésie en vers par l'usage esthétique de la prose et le refus des contraintes formelles. Elle se caractérise également par la description lyrique des événements permettant d'atteindre à la poésie. Nerval, dans *La Bohême*, exprime son idée de la relation entre poète et prosateur :

> Il est difficile de devenir un bon prosateur si l'on n'a pas été poète — ce qui ne signifie pas que tout poète puisse devenir un prosateur. Mais comment expliquer la séparation qui s'établit toujours entre ces deux talents. Il est rare qu'on les accorde tous deux au même écrivain. (III : 277)

[756] *Ibid.*, p. 92.

La prose poétique nervalienne apparaît dans une partie de la narration lyrique et rythmique, par exemple, dans le début du chapitre intitulé « Le Matin et le soir »[757] du *Voyage en Orient*, dans la dernière partie du chapitre « Héloïse » des *Promenades*, au début de *Pandora* et dans les « Mémorables » d'*Aurélia*. Nerval s'attache à la musicalité dans sa poésie de même que dans sa prose poétique. Il rêve que sa poésie et sa prose soient mises en musique et interprétées par la voix, c'est-à-dire de réaliser l'épanchement d'une poésie musicale dans une humble prose.

Sur le plan formel, Neval mélange souvent prose et vers au sein d'un même ouvrage. Dans *Angélique* et *Sylvie*, deux des huit nouvelles des *Filles du Feu*, se mêlent prose et vers. Dans les *Petits Châteaux*, qui portent le sous-titre « Prose et poésie », Nerval raconte à son ami Houssaye son parcours littéraire ; c'est une "autobiographie poétique", selon Gabrielle Chamarat[758], retraçant le passage du poète d'autrefois à "un humble prosateur"[759]. Son activité littéraire avant 1841 est centrée sur la poésie, en dehors de *La Main de gloire* publiée en 1832. Le ton sur lequel Nerval oppose le poète

[757] "Que dirons-nous de la jeunesse, ô mon ami ! / Nous en avons passé les plus vives ardeurs, / il ne nous convient plus d'en parler qu'avec modestie, / et cependant à peine l'avons-nous connue ! / À peine avons-nous compris qu'il fallait en arriver / bientôt à chanter pour nous-même l'ode d'Horace : [...]" Comme nous l'avons marqué, la prose peut se diviser en vers de douze syllabes, aussi se trouvent les allitérations [n], l'anaphore / À peine /. Vers asymétrique, elle est rythmique par la répétition / nous / et sa tonalité est lyrique. (II : 503)

[758] "L'autobiographie poétique — la Dédicace y insiste — se présente comme une succession de phases. Sous le patronage de Houssaye, poète (« Rebâtissons, ami, ce château périssable ») et de Nodier, disciple de Sterne, prosateur (au travers de la référence à l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*), ces phases vont se transformer en autant de « châteaux »." Gabrielle Malandain, *Nerval ou l'incendie du théâtre*, José Corti, 1986, p. 235.

[759] L'"humble prosateur" était une expression courante de l'époque romantique. Voir Jean-Nicolas Illouz, « Nerval : entre vers et prose », *Crise de Prose*, p. 77. Pour sa part, Flaubert nomme les prosateurs par rapports aux poètes "pauvres diables de prosateurs" (lettre à Louise Colet, le 25 octobre 1853), *ibid.*, p. 37. Dans les *Pormenades*, Nerval se nomme "un rêveur en prose" à l'opposé d'un poète.

au prosateur est assez ironique : il se qualifie d'"humble prosateur"[760] par rapport au poète situé dans le registre élevé. Mais il refuse la distinction rigoureuse entre prose et vers. Dans le chapitre des *Faux Saulniers* intitulé « Vieilles chansons du pays », le narrateur prétend qu'il y a une "possobilité de faire de la musique sur des *vers blancs*" (II : 108) dans les chansons folkloriques sans rime ni mesure. Ainsi, Nerval veut se libérer des contraintes des règles littéraires.

Comme nous l'avons remarqué plus haut, une certaine partie de *Pandora* et des *Promenades*, plusieurs parties d'*Aurélia* méritent le titre de prose poétique ; le début de *Pandora* et les « Mémorables » d'*Aurélia* s'approchent d'un poème en prose. Dans la dérnière période, la prose nervalienne tend à devenir lyrique et rythmique, avec une phrase courte, dense et rythmée, marquée par la répétition d'un mot ou d'un groupe de mots sur un ou deux paragraphes [761]. La répétition ou la reprise d'une partie de phrase rappelle l'allitération ou l'assonance dans les vers. La prose poétique se réalise aussi sur le ton oratoire dans la forme du monologue, où on entend toujours la voix intérieure du poète nervalien. Elle apparaît dans des formes originales, telle que l'autobiographie à travers le récit de voyage, comme dans les *Promenades*.

En outre, la fréquence d'utilisation du tiret est frappante. Selon Gérard Dessons, Nerval est le premier écrivain à utiliser délibérément et fréquemment ce signe, qui marque l'oralité de son langage[762]. Par exemple, *Pandora* débute ainsi : "Vous l'avez tous connue, ô mes amis ! la belle Pandora du théâtre de Vienne, — Elle vous a laissé

---

[760] Nerval qualifie sa prose de *pâle* par comparaison au vers dans les *Petits Châteaux* : "Mais vous me demanderez d'expliquer encore, en pâle prose, ces quatre vers de votre pièce intitulée : *Vingt ans*". (III : 406)

[761] On peut trouver un exemple de la prose poétique dans le premier chaitre de la « Sconde partie » : "Euridice ! Euridice !/ Une sconde fois perdue ! / Tout est fini, tout est passé ! C'est moi maintenant qui dois mourir et mourir sans espoir. — Qu'est-ce donc que la mort ? Si c'était le néant… Plût à Dieu ! Mais Dieu lui-même ne peut faire que la mort soit le néant./ […] Ô mon Dieu : cette larme, — cette larme…Elle est séchée depuis si longtemps ! Cette larme, mon Dieu ! rednez-la-moi !" (III : 722)

[762] Voir l'article de Gérard Dessons, « L'Orient d'ici », *Clartés d'Orient, Nerval ailleurs*, Laurence Teper, 2004.

sans doute, ainsi qu'à moi-même, de cruels et doux souvenirs ! C'était bien à elle, peut-être, — à elle, en vérité, — que pouvait s'appliquer l'indéchiffrable énigme gravée sur la pierre de Bologne : [...]" . Le tiret correspond à la coupure des vers ou à la distinction des strophes. Le narrateur lui-même ne déclare-t-il pas qu'il est "un rêveur en prose", c'est-à-dire une prose atteignant au niveau poétique ? La prose poétique nervalienne a une allure lyrique et rythmique produite par la répétition, par exemple, dans le chapitre « VI. Héloïse » des *Promenades* :

> "Revenez pourtant, douces images ! j'ai tant aimé, j'ai tant soufffert ! « Un oiseau qui vole dans l'air a dit son secret au boccage, qui l'a redit au vent qui passe, — et les eaux plaintives ont répété le mot suprême : — Amour ! amour ! »" (III : 685)

Dans la dernière partie d'*Aurélia* se trouve les « Mémorables » qui est un poème en prose au sein d'un récit : "J'inscris ici, sous le titre de « Mémorables », les impressions de plusieurs rêves qui suivirent celui que je viens de rapporter" (III : 745). Selon Dagmar Wieser, les « Mémorables » sont proches de la ballade en prose sur le plan du genre, sa structure est caractérisée "par le déployement de petites unités de sens, sorte de couplets ponctués de refrains et qui ne permettent de progression que discontinue. [...] C'est précisément leur discontinuité interne qui confère aux « Mémorables » une clôture vers l'extérieur (le récit linéaire, provisoirement suspendu). [...] Le tiret et le blanc, la reprise de groupes de mots à intervalles réguliers jouent un rôle de structuration strophique"[763]. De surcroît, le cri du narrateur arrive à atteindre au rythme poétique par la répétition du même mot : "— Mon Dieu, mon Dieu, pour elle et pour elle seule, mon Dieu, pardonnez !" (III : 728) Somme toute, le fragmentaire, le lyrique et la musicalité sont les caractéristiques de la prose poétique nervalienne.

[763] Dagmar Wieser, *Nerval : une poétique du deuil à l'âge romantique*, p. 279.

2. Nouveau récit de voyage ?

1) Récit dialogique, humoristique et ironique

Le voyageur nervalien est habituellement accompagné d'un ami, d'un guide ou d'une connaissance faite sur place. Dans le *Voyage en Orient*, il change de compagnon de route ou de guide-initiateur au monde oriental, à mesure qu'il se déplace d'un lieu à un autre : Abdallah, drogman au Caire ; le Juif Yousef, européanophile au Caire ; M. Jean, ancien soldat de l'expédition en Égypte ; Mme Bonhomme, actrice-marchande au Caire ; le Marseillais, marchand au Liban ; l'Arménien, compagnon de la traversée de Damiette à St-Jean-d'Acre ; Mme Carlès, une marseillaise, directrice d'une école à Beyrouth ; un peintre français, initiateur à Constantinople (Camille Rogier, ancien compagnon du Doyenné) ; le vieillard russe, guide-compagnon au Ramazan... Tous ces initiateurs à l'Orient sont les interlocuteurs du narrateur grâce auxquelles le récit devient dialogique. Le narrateur des *Nuits* est accompagné d'un ami parisien dans l'exploration du Paris nocturne. Sylvain est le compagnon de route au Valois dans *Les Faux Saulniers*. Alexandre Dumas est compagnon d'une partie du voyage dans *Lorely*. Adoniram et le narrateur d'*Aurélia* descendent au centre de la terre, accompagnés d'un guide mystérieux, maître, patron et protecteur. À l'inverse, il arrive qu'un compagnon de voyage soit effacé, de manière à faire apparaître le voyageur solitaire. Joseph de Fonfride, compagnon de voyage en Orient, est totalement occulté dans le récit. Le voyageur nervalien se déplace en solitaire en Belgique et en Hollande, bien qu'il ait parfois voyagé avec Théophile Gautier ou Arsène Houssaye. Dans les *Promenades*, il est un promeneur solitaire qui erre en quête de son identité, sous couvert de recherche d'un domicile sûr ; des rencontres produisent la résurgence de souvenirs en des lieux de son enfance. Lorsqu'il est seul, le voyageur nervalien se donne un compagnon imaginaire, qui, en tant que destinataire de son récit, fait fonction d'interlocuteur. Ainsi, le voyage en solo devient dialogique par la présence du destinataire imaginaire.

Cependant, le voyageur nervalien se déplace seul et sans compagnie fictive lors de deux visites à Saint-Germain dans les *Promenades* et de première errance parisienne dans *Aurélia*.

À part les nombreux récits anecdotiques, le récit de voyage de Nerval est marqué par nombre de scènes dialoguées. Avant d'analyser le dialogue nervalien, considérons brièvement cette forme.

Le dialogue, en tant que genre littéraire dont les auteurs principaux sont Platon (fondateur), Zénophon, Lucien, Cicéron, Sénèque, Boccace, Castiglione, Le Tasse…, est "une formulation écrite d'un débat autour d'une question théorique ou pratique" ou un "« discours partagé » entre plusieurs interlocuteurs"[764]. Le dialogue, "imitation écrite d'un débat oral"[765], rapporte la discussion selon deux modes : soit le mode diégétique (narratif), quand le narrateur est l'un des interlocuteurs, soit le mode mimétique (dramatique), quand les interlocuteurs parlent sans médiation d'un narrateur. Cependant, il faut distinguer le dialogue de la conversation réelle, en ce que le premier est "une certaine représentation de la discussion"[766], et non pas un événement oral. Ce qui est spécifique au dialogue, c'est "la pluralité des points de vue"[767] qu'il peut offrir sur un même sujet. De plus, "plusieurs points de vue divergents"[768] impliquent dans le dialogue la pluralité des voix et des niveaux énonciatifs. Genre littéraire antique, fondé sur l'imitation, la référence et la traduction des modèles anciens, le dialogue est défini, après l'étude de Mikhaïl Bakhtine, comme "un discours ouvert qui intègre la parole d'autrui sous différentes formes et qui sollicite la participation du destinataire"[769].

---

[764] Anne Godard, *Le Dialogue à la Renaissance*, PUF, 2001, p. 5 et 6.

[765] *Ibid.*, p. 82.

[766] *Ibid.*, p. 6.

[767] *Ibid.*

[768] *Ibid.*, p. 9.

[769] *Ibid.*, p. 8.

L'art du dialogue nervalien hérite directement de Diderot. Il s'agit d'un débat selon un mode mixte, à la fois narratif et dramatique, qui accentue les contrastes par la formule question-réponse. À cet égard, citons la présentation d'Adoniram (II : 672) dans l'« Histoire de la reine du Matin », et le dialogue entre le narrateur et le lecteur (le critique) dans un chapitre des *Les Faux Saulniers*, intitulé « Réflexions » (II : 118-119). En dehors de la restitution d'une discussion orale, Nerval utilise souvent le dialogue pour introduire un micro-récit anecdotique au niveau second, fait par l'interlocuteur du narrateur.

Dans le *Voyage en Orient*, les quatre manières de se marier des Cophtes sont expliquées dans un dialogue entre le narrateur et le Juif Yousef. De même, Monsieur Jean explique au narrateur au cours d'un dialogue le caractère du serviteur égyptien qui ne veut pas faire qu'une tâche confiée à lui-même. Il s'agit d'un dialogue pédagogique présentant une coutume égyptienne. Dans ce cas, les rapports de force entre locuteur et interlocuteur ne sont pas symétriques mais hiérachiques, car le locuteur est détenteur de l'information. Relèvent de cette catégorie, la plupart des dialogues où un personnage-guide-initiateur expose sa connaissance des moeurs locales. Ce genre de dialogue ne contient ni humour ni ironie, ni effet théâtral. Inversement, lorsque le narrateur et son interlocuteur discutent à égalité sur un sujet, deux discours s'opposent symétriquement dans un dialogue tendu où surgissent parfois humour et ironie.

Nerval confronte deux visions contradictoires à travers le dialogue ou le monologue. Dans *Les Nuits*, la voix d'une jeune femme qui chante dans un café chantant est pure et idéale pour le narrateur, alors que les musiciens de profession qui diraient : "— tu ne sais pas *phraser* comme au Conservatoire ; — tu ne *sais pas chanter* [...][770] (III : 325). Une ironie subtile s'installe dans l'effet de contraste.

---

[770] De même, dans les *Promenades*, après l'éloge d'une voix naturelle, pure et fraîche des femmes locales, Nerval ironise en monologue les appréciations de musiciens de profession : "Comment se fait-il que ces femmes chantent si juste ? Et pourtant tout musicien de profession pourrait dire à chacune d'elles : « Vous ne savez pas chanter ! »" (III : 676).

Plusieurs voix s'entendent dans les charniers des Halles dans *Les Nuits*, celles d'une chiffonière, d'un garçon, de clients, de l'ami du narrateur et d'un philosophe ; et plusieurs opinions sont discutés, plusieurs points de vue s'opposent et se croisent : c'est un espace polyphonique. On entend aussi différentes voix dans *Les Faux Saulniers*. D'abord, celle du narrateur, puis celles d'Angélique, de Sylvain, de l'abbé de Bucquoy, et de nombre d'interlocuteurs du narrateur. En dépit de cela, le narrateur monopolise quasiment la parole, – ce en quoi Nerval s'éloigne de Diderot qui multiplie les narrateurs seconds dans *Jacques le Fataliste*. Ainsi, la voix d'Angélique est régie par le narrateur, même si l'auteur prétend transcrire fidèlement le manuscrit de sa confession. Bien qu'elle soit atténuée et transformée en journal d'enquête, la forme épistolaire des *Faux Saulniers* permet au destinataire d'exister, soit en tant que directeur du *National*, soit en tant que lecteur. Bien que celui-là reste le narrataire principal, il est muet et anonyme comme personnage extradiégétique. À l'inverse, le lecteur du journal s'adresse directement au narrateur par lettre pour dire son opinion.

Sylvain dans *Les Faux Saulniers* est un interlocuteur mystérieux. Compagnon de voyage, ce personnage, originaire du Valois[771], est taciturne, curieux de tout, et a notamment un engouement pour le théâtre. Il chante nombre de chansons folkloriques et lit un projet de drame qu'il a écrit, « La Mort de Rousseau ». Comme ami du narrateur, il est à la fois son porte-parole et son interloctueur, d'autant qu'il ressemble à l'auteur par ses goûts et son comportement. Dans l'« Histoire de Bucquoy », Renneville fait entendre sa voix en tant qu'interlocuteur de l'abbé de Bucquoy. Dans *Les Faux Saulniers*, la voix du lecteur porte les réactions au feuilleton. Ainsi, différentes voix se présentent et se croisent en monologue ou en dialogue. La voix d'Angélique dans sa confession est celle d'un monologue, de même que celle du narrateur qui se raconte aux trois chapitres centraux des *Promenades*.

[771] Sylvain, comme l'ami du narrateur restreint à Paris dans *Les Nuits d'octobre*, est un personnage qui ne dépasse pas le pourtour du Valois.

Le dialogue apporte humour, ironie et effet théâtral. Dans l'« Histoire d'un phoque » se trouvent plusieurs scènes de dialogue entre le sergent et le fusiller, le sergent et le maître du phoque, la directrice du cirque forain et une dame versaillaise. Dans les trois dialogues s'installent l'humour et l'ironie, et dans le premier surtout se présente un discours critique qui attaque l'autorité, la supériorité et l'arbitre. Ainsi, le dialogue nervalien fait, par une voie détournée et sur un ton humoristique et ironique, une critique aux idées reçues ; il constitue une forme d'écriture oppositionnelle.

L'humour et l'ironie sont très présents dans les scènes dialoguées des « Amours de Vienne », ce qui renforce l'aspect dramatique du récit. L'effet théâtral se développe parfois sous forme de malentendu. Pour le voyageur nervalien, la communication n'est pas toujours aisée en pays étranger, et la mécompréhension d'une locution aboutit souvent à un malentendu et une situation embarrassante. La Katty (ou la Katti ou Catarina)[772] parle au narrateur en plusieurs langues pour se faire comprendre, car elle "ne sait bien aucune langue, mais un peu trois langues" (II : 202). Si la communication orale n'assure pas la compréhension, l'écriture est parfois un moyen plus sûr que la parole ; la jeune fille du n° 189 apporte donc un papier sur lequel est écrit sa réponse à son interlocuteur pour compléter ce qu'elle lui a dit sans parvenir à se faire comprendre. Le voyageur nervalien, dans une situation dangéreuse au bout d'une poursuite de deux femmes inconnues dans les rues du Caire, utilise "un mélange de toute sorte de mots des patois méridionaux" (II : 288), mêlés d'italien, d'espagnol, de provençal et de grec, pour expliquer qu'il a perdu son chemin à un Turc, qui s'avèrera être un ancien militaire français de l'expédition napoléonienne, naturalisé depuis. Il mélange ainsi toutes les

[772] La difficulté de capter l'identité du personnage se présente sous forme de varitantes de transcription de même que dans le cas de l'abbé de Bucquoy. Dans *Pandora,* Nerval écrit ce prénom comme la Kathi.

langues à sa disposition et compose “un discours fort captieux” (II : 288) pour se faire comprendre.

L’ironie permet de dévoiler deux visions contradictoires dans un même objet ou révèle par contraste un côté caché de l’objet. Elle se produit également dans la prise de distance vis-à-vis du moi présent et du moi passé, par exemple, à la lecture d’un poème ancien sous la lumière actuelle. Nerval présente ses anciennes odelettes à Arsène Houssaye ainsi : “Vous verrez, mon ami, si ces poésies déjà vieilles ont encore conservé quelque parfum” (III : 409) dans les *Petits Châteaux*.

Le narrateur des *Faux Saulniers* garde une certaine ironie tout au long du récit. Elle lui sert à révéler un sens caché derrière un discours ambigu ou à dénoncer un aspect inattendu d’événements opaques. Par exemple, l’épisode du *Perceforest* est aussi pathétique qu’ironique dans la scène dialoguée où un bibliophile se montre excessivement attaché à l’unique édition de ce livre en quatre volumes du XVI^{e} siècle. Lorsqu’il entend qu’il manque un volume du *Perceforest* à la bibliothèque, il s’écrie : “Le *Perceforest* incomplet ! Les révolutions sont épouvantables !” (II : 89) Dans une autre anecdote où un bibliophile maniaque désire absolument posséder d’un autre un *Anacréon* in-16, édition lyonnaise du XVI^{e} siècle, Nerval décrit l’ami qui refuse de céder l’ouvrage sur un ton ironique : “Le possesseur du livre n’eût pas défendu sa femme aussi fortement que son in-16” (II : 113). La discussion tendue, symétrique entre les deux bibliophiles, n’aboutit pas.

Nerval intercale fréquemment des dialogues au sein du récit de voyage par lettres. Celles-ci supposent un destinataire, souvent absent ou muet, comme l’oraison et le sermon impliquent un public auditeur. La forme épistolaire suppose le dialogue entre le expéditeur et le destinataire. Dans certaines parties où cette forme est très atténuée, le narrateur nervalien rappelle de temps à autre le destinataire disparu sur l’horizon du

récit. Dans le *Voyage en Orient* et *Lorely*, il s'adresse parfois à un « vous » destinataire là où la forme épistolaire[773] n'est plus maintenue.

Le narrateur nervalien s'adresse aussi au narrataire dans les poèmes, en dehors des dialogues intercalés dans le récit. Dans *Les Chimères*, le monologue au ton familier se change en dialogue par la présence d'un interlocuteur.

> Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie (*El Desdichado*) (III : 645)
> Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse (*Myrtho*) (III : 645)
> Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au cœur (*Antéros*) (III : 647)
> La connais-tu, Dafné, cette ancienne romance (*Delfica*) (III : 647)

De même, *Pandora* commence par une invitation faite sur un ton oratoire au narrataire-lecteur : "Vous l'avez tous connue, ô mes amis ! la belle Pandora du théâtre de Vienne" (III : 655). Le dialogue (ou le monologue) et la didascalie semblent alterner dans l'ensemble de *Pandora* et *Aurélia*, textes qui ont l'air de pièces de théâtre transposées en récits, d'où domine le ton oratoire. Ainsi, l'insertion de dialogues au sein du récit sert à renforcer l'effet théâtral.

Nerval s'attache à l'oralité dans la réalisation de certaines formes littéraires : chanson, légende, conte, prière, confession, poème, etc. La voix présuppose toujours l'auditeur. Quand le narrateur nervalien ne comprend pas une locution employée par son interlocuteur, il aime écouter sa "langue primitive" (III : 609). Ainsi, dans *Octavie*, une brodeuse napolitaine parle au narrateur l'italien en même temps qu'une langue inconnue. Le narrateur se heurte à des difficultés à communiquer avec les Viennoises qu'il souhaite entraîner dans des relations libertines, si bien que l'opacité conduit à des malentendus où l'humour apparaît.

Dans *Les Nuits*, lors de l'arrestation du narrateur, le dialogue avec le maire de Crespy, fait d'une suite de questions-réponses, est d'une part tendu et symétrique, et

[773] Voir la section « Indice et destinataire » de notre thèse.

d'autre part humoristique et ironique. Dans les *Promenades*, à propos de trois cloportes dans un verre de bière, les répliques entre le narrateur et le garçon de café sont empreintes d'une ironie subtile. Dans *Les Faux Saulniers*, le dialogue entre un commissaire de Senlis et le narrateur arrêté, est plein d'esprit mêlé d'ironie ; faute de passeport, le voyageur nervalien doit révéler son identité en répondant aux questions de l'officier. Ainsi, l'ironie nervalienne apparaît d'une manière générale avec l'humour au sein du dialogue.

Dans les scènes dialoguées, une tension s'établit d'abord entre deux interlocuteurs, et la confrontation de deux discours opposés donne lieu à une situation à la fois dramatique et humoristique. C'est à travers le dialogue que Nerval introduit des éléments divertissants au sein du voyage, susceptible de pâtir de la monotonie d'un quotidien dénué d'incidents ou d'événements dramatiques. Le dialogue permet d'apporter des couleurs à un journal de voyage qui n'a pas toujours autant de péripéties et de l'intrigue qu'une pièce de théâtre ou un roman. Nerval fait souvent des scènes dialoguées dans ses écrits en prose, qui rendent le récit plus spontané, plus divertissant et plus dramatique que le récit de voyage composé d'une simple narration .

2) Intertextualité et réalisme

Le récit nervalien se caractérise par nombre de pratiques intertextuelles, la majeure partie relevant de la citation et de l'emprunt. Ce dernier se partage en deux classes : la référence (emprunt non littéral et explicite) et l'allusion (emprunt non littéral et non explicite). Le texte nervalien peut donner l'impression qu'il est essentiellement constitué d'intertextes, eux-mêmes composés d'éléments hétérogènes assemblés par un bricolage ingénieux. Les intertextes se présentent sous forme de tableaux, portraits, épisodes, anecdotes, contes, légendes, chansons…, et se réalisent comme récits digressifs.

Dans le texte nervalien, la référence domine dans les pratiques intertextuelles. Elle sert de preuve ou d'explication d'un événement, de sorte qu'il n'est pas nécessaire de l'aborder directement. Nerval recourt souvent à un intertexte pour éviter une description détaillée ou la redite de discours antérieurs. La référence à un auteur ou à un ouvrage permet de ménager l'exposé d'un sujet. Par exemple, le narrateur renvoie à d'autres auteurs, pour l'économie narrative, ou descriptive : "Je te fais grâce de mes émotions ; lis toutes les histoires d'amoureux possibles, depuis le recueil qu'en a fait Plutarque jusqu'à *Werther*, [...]" (II : 514). Parlant de ses impressions sentimentales de son voyage en Orient, le narrateur recommande à son destinataire de relire simplement Sterne et Casanova. Une simple évocation des *Mille et Une Nuits* se substitue à la description d'une atmosphère orientale fabuleuse. Chaque fois que le narrateur parle d'une situation infernale, il fait allusion à Dante et emploie notamment certains de ses termes : enfer, purgatoire, cercle, abîme, ombre, esprit, etc. De plus, une simple référence à Volney et à Lamartine permet au narrateur de passer Balbek sans dépeindre ce lieu. La référence a pour fonction d'évoquer ou de rappeler d'une manière métonymique ou métaphorique une autre chose semblable, par l'analogie entre deux référents. Constance a l'air d'un petite Constantinople ou d'une Stamboul d'Occident ; Vienne est la porte de l'Orient ; Saint-Germain est le Paris de 1830, et Pontoise, de 1820 ; Vienne correspond au Paris de 1770, et Schönbrunn est le Versailles de Vienne... Du point de vue du régime despotique, l'Autriche est la Chine de l'Europe. Ainsi s'enchaînent les noms de lieux et les lieux se réfléchissent les uns les autres. Syra est une ville pyramidale qui annonce l'Égypte, et cette dernière est un vaste tombeau[774].

Mais une certaine ironie est perceptible dans l'emploi fréquent de la référence, car Nerval y recourt non seulement pour éviter la redite, mais aussi pour se démarquer de

[774] "L'Égypte est un vaste tombeau ; c'est l'impression qu'elle m'a faite en abordant sur cette plage d'Alexandrie, qui, avec ses ruines et ses monticules, offre aux yeux des tombeaux épars sur une terre de cendres." (II : 259)

son modèle. Dans le même acte coexistent le rapprochement et le détachement vis-à-vis du modèle. Le regard du narrateur nervalien s'attache au modèle (l'idéal du moi), et en même temps s'en détache pour se regarder (le moi idéal), – d'où vient l'instabilité de l'écriture et une « ironie moderne », le sujet retournant sur lui-même le même regard qu'il porte sur autrui[775].

Nerval remet en cause le réalisme du vrai absolu dans *Les Nuits*. À l'incitation de l'école du vrai symbolisé par le daguerréotype d'une réalité telle quelle, le narrateur nervalien tente d'imiter le procédé dickensien à travers l'observation fidèle de scènes nocturnes des bas-fonds parisiens et le recueil de témoignages. Pour prouver l'authenticité de son histoire, il s'appuie sans cesse sur l'affiche, la tradition littéraire, la citation, la chanson et le spectacle de variétés… qu'il substitue les uns aux autre. Au bout du compte, le narrateur se heurte aux limites de l'école du vrai absolu : "Le métier de réaliste est trop dur à faire. La lecture d'un article de Charles Dickens est pourtant la source de ces divagations !... Une voix grave me rapelle à moi-même." (III : 342) Le regard sur l'objet se retourne vers soi-même. À la fin du récit, le narrateur établit le bilan de sa tentative dickensien et met en cause le réalisme du vari absolu : "Voilà l'histoire fidèle de trois nuits d'octobre, qui m'ont corrigé des excès d'un réalisme trop absolu ; — j'ai du moins tout lieu de l'espérer." (III : 351)

En revanche, le réalisme dans *Les Faux Saulniers* tient à la sincérité et l'historicité de l'écriture. L'auteur prend appui d'abord sur des documents authentiques, tels que des rapports de police, pour fournir la preuve de l'existence historique de l'abbé de Bucquoy, puis il transcrit le manuscrit, dont l'existence matérielle est indéniable, de la *Confession* d'Angélique, à défaut d'avoir retrouvé l'« Histoire de Bucquoy », objet et sujet de son feuilleton. L'emprunt et la réécriture sont massivement pratiqués sous

[775] Sur le sujet de l'ironie nervalienne, voir Gabrielle Chamarat, « Les Arabesques de l'ironie nervalienne », *Journée Nerval du 29 janvier 2005 à Saint-Germain-en-Laye*, Hybride, 2005, p. 71-87.

prétexte d'éviter le récit romanesque, et en même temps, l'auteur introduit des récits personnels constitués d'un journal d'enquête, au cours duquel il intercale aussi nombre de récits anecdotiques. Pour continuer son feuilleton, en échappant à la taxation, Nerval substitue l'« Histoire de Bucquoy » par l'« Histoire d'Angélique », et introduit des récits autobiographiques.

Le réalisme nervalien ne se borne pas au reportage fidèle d'événements prosaïques. Confronté aux limites du réalisme du vrai absolu, Nerval tente d'exploiter le domaine intime, par exemple à travers des récits de rêve, et tente une écriture fantaisiste en introduisant des formes marginales, tels que chanson populaire, conte traditionnel, légende folkorique et spectacle forain. La réalité prosaïque elle même ne se suffit pas, elle doit aussi être représentée par des éléments hétéroclites marginaux et par un nouveau langage propre à rendre les variétés de la société moderne. En raison du mélange entre réalité prosaïque et réalité intérieure, le récit nervalien a un aspect nettement excentrique.

Ses techniques narratives réalistes opèrent en deux directions. L'une vise le réalisme au caractère objectif documentaire, l'autre le réalisme au caractère subjectif intérieur. Le premier se rattache au document, au rapport, aux choses vues, à la référence aux intertextes (insertion de légende, chanson, conte), et au reportage du spectacle forain et de la danse et à autrui. Le réalisme intérieur exploite le domaine privé, intime et marginal : les impressions, les souvenirs, les sentiments, les réflexions, les visions... La référence ne contribue pas seulement à l'économie narrative, mais à garantir d'authenticité. De plus, elle apporte au récit un sens plus riche par sa fonction spéculaire. Toutefois, les deux procédés ne s'excluent pas l'un de l'autre, ils s'associent, se mêlent, s'interpénétrent. L'excès de réalisme documentaire risque d'aboutir au non-sens, représenté par « la loutre empaillée » dans *Les Nuits*. Chez Nerval, l'expérience personnelle se lie immédiatement aux événements collectifs. Chansons, légendes et contes populaires réfléchissent indirectement les souvenirs personnels, mettent en abîme

le récit primaire. Inversement, le domaine collectif est intériorisé et se mue en domaine privé. Ainsi, l'écriture réaliste nervalienne se caractérise par le brouillage de la distinction entre le vrai et le faux, ou entre l'historique et le romanesque, comme on le voit dans *Les Faux Saulniers* et *Les Nuits*.

Un nouveau procédé réaliste voit le jour dans le dédoublement de l'instance narrative dans *Aurélia*, où deux discours narratifs, celui du le héros-témoin et celui de l'auteur-critique, se mêlent et s'interpénètrent, transcrivant le dédoublement du sujet. Nerval tente de fixer les visions de rêves à travers l'écriture du «roman-vision à la Jean Paul »[776]. Il décrit ce qu'il voit et éprouve comme héros-témoin devant et dans ces phénomènes *supernaturalistes*[777], et en même temps analyse et juge tout cela comme auteur-critique. Ainsi, « l'épanchement du songe dans la vie réelle » se traduit par les deux instances narratives, l'alternance de la distinction et de la confusion de la réalité extérieure et de la réalité intérieure. Ce nouveau procédé réaliste donne naissance dans *Aurélia* à une nouvelle forme qu'est le « récit poètique », prose poétique et poème en prose, chant à la fois poétique et lyrique.

[776] Dans la lettre à Liszt le 23 juin 1854. Voir III : 871.

[777] "[…] cet état de rêveries *supernaturaliste*, comme diraient les Allemands […]" (III : 458)

Conclusion

Le premier point frappant de l'œuvre nervalienne est que ses derniers grands textes sont pour la plupart des récits de voyage. "L'oeuvre, en tout cas, semble indissociablement liée au mouvement, comme si Gérard était incapable de concevoir un récit qui ne soit voyage, ou, tout au moins, déplacement dans l'espace, […]. "[778] La trame du récit au « je »-narrateur se développe sous le signe du voyage. Le deuxième point saillant du récit nervalien se trouve dans l'intertextualité, puisque la majeure partie est constituée de citations, d'emprunts, de références, d'allusions…, à ses propres textes ou à des textes d'autres auteurs. Le troisième point remarquable, c'est l'aspect autobiographique. C'est dans le cadre du récit de voyage que le narrateur nervalien se raconte, sans nécessairement se confesser directement comme le fait l'autobiographe classique. Le dernier point à relever concerne la façon dont Nerval fait son œuvre, essentiellement par deux opérations : la réécriture et la recomposition. La première est généralement effectuée à partir d'intertextes d'autrui, et la deuxième, à partir de ses propres textes antérieurs. Ces opérations intertextuelles ne sont pas autres qu'une forme de ressouvenir, de rappel des souvenirs enfouies (palimpsestes), et de réactualisation de ceux-ci sous une nouvelle lumière.

Nerval fait du voyage un des motifs les plus importants de son écriture : la quasi-totalité de ses récits ont l'apparence du voyage. Mais son écriture du voyage ne se constitue pas pour autant d'une relation fidèle de l'itinéraire parcouru par le voyageur. Il ressuscite continuellement ses souvenirs au cours de son récit de voyage, de sorte qu'un récit autobiographique s'y installe par fragments. Ce qui est caractéristique dans ce récit autobiographique « en miettes » dispersées au fil du récit de voyage, c'est que

[778] Jacques Bony, « Introduction », *Aurélia*, GF Flammarion, 1990, p.17.

l'expérience personnelle s'unit sans cesse à la mémoire collective, et le passé personnel remonte de plus en plus loin[779] vers la source de l'histoire. Parallèlement, l'espace sert, comme un palimpseste, de véhicule du temps contenant la mémoire du passé : une fois évoqué, un lieu ressuscite à merveille les souvenirs personnels et collectifs. D'autres médiateurs les rappellent aussi : une personne, une anecdote, une légende, une chanson, etc. Comme l'écriture du voyage nervalienne est plus centrée sur la quête du moi, étroitement liée à la création d'une œuvre, que sur le simple compte rendu, il y a toujours une quête ou un prétexte dans le voyage : quête d'un logement, d'un livre, d'une femme, d'un autre moi… En un sens, l'errance est une allégorie de la quête du moi instable.

Le voyageur nervalien se déplace à son gré, selon ses humeurs, c'est un voyageur fantaisiste ou un anti-voyageur, à l'opposé du voyageur classique qui se conforme aux règles établies. Il flâne, déambule désoeuvré en se livrant au hasard et à ses sensations, vagabonde à l'aventure ou erre sans but ; il court le risque d'être arrêté sans passeport dans le Valois, pays de son enfance ; arrive à la bibliothèque le jour de fermeture ; il part en plein novembre en voyage ; prend tout seul le train pour Bruxelles, tandis que la plupart des voyageurs belges se dirigent vers Paris… Dans le Valois, ne pense-t-il pas revenir à Paris par Ermenonville de manière fantaisiste, en prenant "ce qui est la route la plus courte comme distance et la plus longue comme temps" (II : 43). Cependant, son mode de déplacement a un avantage qui transforme la lenteur du temps en profondeur.

Le récit de voyage nervalien est marqué par une multitude de digressions, qui se réalisent surtout par des récits métadiégétiques ou pseudo-métadiégétiques. À part quelques récits seconds autonomes, comme l'« Histoire de Hakem » et l'« Histoire de la reine du Matin », l'« Histoire d'Angélique » et l'« Histoire de Bucquoy », la plupart des récits enchâssés sont des micro-récits anecdotiques n'ayant aucun lien spatio-temporel avec le récit primaire : ce sont des récits humoristiques et ironiques, dont le rôle

[779] "[…] ; — je vais plus loin encore retrouver mon enfance et le souvenir de mes parents". (III : 687)

principal est le divertissement et la critique, qui permettent de rehausser la couleur du récit primaire. Toutefois, sur le plan thématique, ils entretiennent une relation d'analogie avec le récit primaire et mettent en abyme son sujet.

En plus d'une multitude de micro-récits anecdotiques, Nerval insère une foule de références pour prouver l'authenticité de son discours, mais en même temps efface parfois les références chronologiques, géographiques, biographiques dans son récit autobiographique. Il fait avancer son récit en brouillant les traces référentielles, d'une part en s'attachant surtout à des modèles littéraires, et d'autre part en effaçant les repères d'événements, de sorte que son récit autobiographique a l'air mi-factuel et mi-fictionnel comme une autobiographie déguisée.

Au cours de la dernière période, le récit nervalien se transforme de plus en plus en fragments reliés par des images ou des épisodes sans liens apparents entre eux. Ainsi, il devient un assemblage d'éléments hétéroclites – portraits-croquis, anecdotes, choses vues, chansons, contes, poèmes…–, un récit hétérogène mélangeant diverses formes et divers discours, et donc un récit excentrique, inclassable dans une catégorie déterminée. Ce récit fragmentaire représente dans une certaine manière la variété de la société moderne, comme dans le premier volet des *Nuits d'octobre,* constitué d'une suite de scènes indépendantes de la vie nocturne du Paris populaire. Se présentent aussi plusieurs voix à travers la mise en scène dialoguée, ce qui produit un récit polyphonique et théâtral. Dans cette perspective, la constante utilisation de la forme épistolaire est significative, car elle donne avant tout au récit un aspect dialogique.

L'hétérogénéité du récit est accentuée par la multitude d'intertextes insérés, qui se présentent sous forme de récits digressifs : contes, légendes, anecdotes, portraits, rapports, affiches, chansons, poèmes… Cependant, le récit de voyage nervalien, en principe factuel, s'associe sans encombre au récit fictionnel à travers ces récits digressifs, et l'écriture autobiographique s'y réalise par fragments. Ainsi, le voyage pour

Nerval est avant tout un voyage littéraire, car il s'associe toujours à l'écriture du voyage, fondée essentiellement sur la réécriture et la recomposition.

Nerval s'attache, d'une part, à des documents matériellement vérifiables, et exploite, d'autre part, véritablement le domaine privé dans son récit personnel sous forme de journal intime, de carnet de route ou de carnet d'enquête, comme dans les *Promenades et Souvenirs*, *Les Faux Saulniers* et *Les Nuits d'octobre* ; ce qu'il rapporte en détail, le quotidien, les petits riens, l'insignifiant, l'inifme, etc., tout cela relève du prosaïque, à l'opposé de l'idéal poétique disparu. Il s'attache à des choses triviales d'ordre personnel, contre l'ordre établi représenté par l'autorité, la ligne droite, l'arbitre ; il réhabilite des formes révolues comme l'ode et le récit épistolaire, et des formes marginales populaires : chanson, conte, légende, spectacle forain… ce qui correspond à sa manière réaliste objective. En même temps, il se lance dans la quête intérieure, l'introspection de son moi profond, surtout par des récits de rêve où la voix intérieur s'épanche. À travers tous ces contrastes, s'exprime l'ultime ironie nervalienne : par le souvenir du poète d'autrefois qui est devenu un humble prosateur[780] ; par l'anti-voyage sous forme de récit digressif marqué par le refus d'avancer sans détour ou errance ; par un anti-récit constitué de la juxtaposition de fragments discontinus ; enfin, par un récit en prose poétique et lyrique.

L'écriture du voyage de Nerval se caractérise par un aspect littéraire. Sur le plan formel, le récit nervalien est fondé essentiellement sur de massives pratiques intertextuelles : références, réécritures et recompositions ; et sur le plan sémantique, l'écriture du voyage est fondamentalement autobiographique. Cependant, les récits autobiographiques de Nerval ne s'appuient pas seulement sur des modèles littéraires, mais sur le brouillage des repères spatio-temporels, de sorte que son écriture du voyage

[780] "[…] — la dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète ; […]." (III : 458)

s’oriente à la fois dans deux directions opposées, menant au réalisme à l’aspect subjectif intériorisé tout en visant le réalisme à l’aspect objectif documentaire.

Nerval parvient à inventer une nouvelle forme de voyage littéraire, libérée des contraintes du genre littéraire, à traves le mélange de diverses formes et le bricolage de divers intertextes dans une même œuvre, de sorte que son récit se caracctérise par la digression et le fragment, marqués aussi par le poétique et le lyrique.

.

Bibliographie[781]

I. Œuvres de Nerval

Album Gérard de Nerval, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1993.
Aurélia, Un Roman à faire, Les Nuits d'octobre, Petits Châteaux de Bohême, Pandora, Promenades et Souvenirs, GF Flammarion, 1990.
Aurélia, Les Nuits d'octobre, Petits Châteaux de Bohême, Promenades et Souvenirs, Pocket, 1994.
Aurélia, Les Nuits d'octobre, Pandora, Promenades et Souvenirs, Gallimard, "folio classique", 2005.
Les Faux Saulniers, Éditions du Sandre, 2009
Les Filles du Feu / les Chimères, GF Flammarion, 1994.
Les Filles du Feu / les Chimères, Livre de Poche, 1999.
Les Filles du Feu / les Chimères, Gallimard, "folio classique", 2005.
Les Illuminés, Pandora, Aurélia, Livre de Poche, 1999.
Œuvres Complètes II, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1984.
Œuvres Complètes I, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1989.
Œuvres Complètes III, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade",1993.
Voyage en Orient, t. I , t. II, GF Flammarion, 1980.

II. Œuvres sur le voyage

CHALLE (Robert), *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales*, 2 vol., Mercure de France, 2002.
CHALLE (Robert), *Journal du Voyage des Indes orientales à Monsieur Pierre Raymond*, Droz, Genève, 1998.
CHAPELLE et BACHAUMONT, *Voyage d'Encausse*, Honoré Champion, 2007.
CHATEAUBRIAND (François-René), Itinéraire de Paris à Jérusalem, GF-Flammarion, 1968.
CHATEAUBRIAND (François-René), *Oeuvres romanesques et voyages II*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

[781] Sauf indication contraire, le lieu d'étidion est Paris.

COLONNA (Francesco), *Le Songe de Poliphile*, reprise de l'édition de Kerver, Imprimerie Nationale, 1994.
DE BROSSES (Charles), *Lettres familières d'Italie*, Complexe, 1995.
DUMAS (Alexandre), *Excursions sur les bords du Rhin*, GF-Flammarion, 1991.
FLAUBERT (Gustave), *Voyage en Égypte*, Bernard Grasset, 1991.
FLAUBERT (Gustave) et DU CAMP (Maxime), *Par les Champs et par les grèves*, Droz, Genève, 1987.
HUGO (Victor), *Œuvres Complètes. Voyages*, Robert Laffont, « Bouquins », 1987.
LAMARTINE (Alphonse de), *Voyage en Orient*, Honoré Champion, 2000.
LÉRY (Jean de), *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, Librairie Générale Française, 1994.
MONTAIGNE (Michel de), *Journal de voyage*, Gallimard, 1983.
MONTAIGNE (Michel de), *Journal de voyage*, Puf, 1992.
NODIER (Charles), *Franciscus Columna*, Gallimard, 2004.
VOLNEY (Comte de, Constantin François de Chasseboeuf), *Voyage en Syrie et en Égypte*, (3e édition, 1799), t. III, Fayard, 1998.

III. Ouvrages critiques sur Nerval

i. Biographies

BRIX (Michel) et PICHOIS (Claude), *Gérard de Nerval*, Fayard, 1995.
COGEZ (Gérard), *Gérard de Nerval*, coll. « folio biographies », Gallimard, 2010.
BAYLE (Corinne), *Gérard de Nerval : l'inconsolé*, Aden, 2009.

ii. Critiques et essais

AUBAUDE (Camille), *Nerval et mythe d'Isis*, Kimé, 1997.
AUBAUDE (Camille), *Le Voyage en Égypte de Gérard de Nerval*, Kimé, 1997.
AUBAUDE (Camille), *L'Egypte de Gérard de Nerval*, Publibook, 2004.
BAYLE (Corinne), *Gérard de Nerval : La Marche à l'étoile*, Champ Vallon, 2001.
BÉGUIN (Albert), *L'Âme romantique et le rêve*, José Corti, coll. "biblio essais", 1991.
BÉNICHOU (Paul), *Nerval et la chanson folklorique*, José Corti, 1970.
BONY (Jacques), *Le Dossier des « Faux Saulniers »*, Presses Universitaires de Namur, Namur, 1984.
BONY (Jacques), *Le récit nervalien*, José Corti, 1990.

BONY (Jacques), *L'Esthétique de Nerval*, Eurédit, 2004.
BONY (Jacques), *Aspects de Nerval*, Eurédit, 2006.
BOWMAN (Frank Paul), *Gérard de Nerval, la conquête de soi par l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1997.
BRIX (Michel), *Les Déesses absentes, vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Klincksieck, 1997.
BRIX (Michel) et CLÉMENS (Jacques), *Genèse de « Pandora »*, Presses Universitaires de Namur, Namur, 2005.
BRIX (Michel) et YON (Jean-Claude), *Nerval et l'opéra-comique : Le dossier des Monténégrins*, Presses Universitaires de Namur, Namur, 2009.
CAMPION (Pierre), *Nerval : Une Crise dans la pensée*, Presses Universitaires de Rennes, 1998.
CASTEX (Pierre-Georges), *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951.
CHAMBERS (Ross), *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, José Corti, 1969.
CHAMBERS (Ross), *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, José Corti, 1987.
COLLOT (Michel), *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, PUF, 1992.
DELAY (Florence), *Dit Nerval*, Gallimard, 1999.
DESTRUEL (Philippe), *L'Écriture nervalienne du temps, l'expérience de la temporalité dans l'oeuvre de Gérard de Nerval*, Nizet, Saint-Genouph, 2004.
DUNN (Susan), *Nerval et le roman historique*, « archives nervaliennes » n° 12, Lettres des Modernes N° 193, 1981.
GENINASCA (Jacques), *Les Chimères de Nerval, discours critique et poétique*, Larousse, coll. "L", 1973.
ILLOUZ (Jean-Nicolas), *Nerval le « rêveur en prose »*, imaginaire et écriture, PUF, coll. écrivains", 1997.
JEAN (Raymond), *La poétique du désir*, Seuil, 1974.
JEAN (Raymond), *Lectures du désir*, Seuil, 1977.
JEANNERET (Michel), *La Lettre perdue, écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Flammarion, 1978.
LEROY (Christian), *Les Filles du Feu, les Chimères et Aurélia ou « la Poésie est-elle tombée dans la prose ?»*, Champion, 1997.
MALANDAIN (Gabrielle), *Nerval ou l'incendie du théâtre, Identité et littérature dans l'œuvre en prose de Gérard de Nerval*, José Corti, 1986.
MALANDAIN (Gabrielle), *Nerval, réalisme et invention*, Orléans, Paradigme, 1997.
MIZUNO (Hisashi), *Nerval, L'écriture du voyage*, Honoré Champion, 2003.

PICHOIS (Claude) et ALICE (Jean-Paul), *Gérard de Nerval, Paris, la vie errante*, Agence Culturel de Paris, 1996.
PROUST (Marcel), « Gérard de Nerval », *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954.
RICHARD (Jean-Pierre), « Géographie magique de Nerval », *Poésie et profondeur*, Seuil, coll. "Points", 1955.
SAMARAN (Charles), *Paysages littéraires du Valois*, Klincksieck, 1964.
SANGSUE (Daniel), *Le récit excentrique*, José Corti, 1987.
SCHAEFFER (Gérald), *Le voyage en Orient de Nerval, études des structures*, Neuchâtel, Baconnière, 1967.
SCHREIBER (Lise), *Seul dans l'Orient : les voyages de Nerval et Du Camp*, Publication de l'Université de Saint-Étienne, Saint- Étienne, 2006.
SEGINGER (Gisèle), *Les Filles du feu, les Chimères*, Ellipses, 2004.
STREIFF MORETTI (Monique), *Le Rousseau de Gérard de Nerval*, Bologne, Pàtron et Paris, Nizet, 1976.
TRITSMANS (Bruno), *Textualités de l'instable, l'écriture du Valois de Nerval*, Berne, Peter Lang, 1989.
TRITSMANS (Bruno), *Écritures nervaliennes*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1993.
WIESER (Dagmar), Nerval : Une poétique du deuil à l'âge romantique, Droz, 2004.
ZIMMERMANN (Martin), *Nerval le lecteur de Heine : un essai de sémiotique comparative*, l'Harmattan, 1999.

IV. Ouvrages collectifs et articles critiques sur Nerval

i. Ouvrages collectifs sur Nerval

Clartés d'Orient, Nerval ailleurs, Laurence Teper, 2004.
Dictionnaire Nerval, Claude Pichois et Michel Brix, Tusson, Charente, Du Lérot éditeur, 2006.
Gérard de Nerval, Actes du Colloque de la Sorbonne du 15 novembre 1997, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.
Gérard de Nerval, « Les Filles du Feu, Aurélia », "soleil noir" , textes réunis par José-Luiz Diaz, Actes du Colloque d'Agrégation des 28 et 29 novembre 1997, Romantisme, SEDES.
Gérard de Nerval, Paris et alentours, Encre, 1980.
Journée de Nerval du 29 janvier 2005 à Saint-Germain-en-Laye, actes du colloque, 150^{o} anniversaire de la mort de Gérard de Nerval, Saint-Germain-en-Laye, Hybride, 2005.

Médaillons nervaliens : onze études à la mémoire du Père Jean Guillaume, textes réunis par Hisashi Mizuno, Nizet, 2003.
Nerval, une poétique du rêve, Actes du Colloque de Bâle, Mulhouse et Fribourg des 10, 11 et 12 novembre 1986 organisé par Jacques Huré, Joseph Kurt et Robert Kopp, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1989.
Quinze études sur Nerval et le romantisme, recueillies par Hisashi Mizuno et Jérôme Thélot, en hommage à Jacques Bony, Kimé, 2005.
Le Rêve et la vie, Aurélia, Sylvie, les Chimères de Gérard de Nerval, Actes du Colloque du 19 janvier 1986, SEDES, 1986.

ii. Articles sur Nerval

BÉNICHOU (Paul), « Le Romantisme "Bousingot" », *Variétés critiques*, José Corti, 1996, p. 79-109.
BONY (Jacques), « Introduction » d'*Aurélia* de Nerval, Garnier-Flammarion, 1990.
BONY (Jacques), « Léo Burckart, histoire d'un drame », *Les Cahiers*, N° 19, printemps, P.O.L. et Comédie Française, 1996.
BRIX (Michel), « À propos d'une amitié « littéraire » Gérard de Nerval et Alexandre Dumas », *RHLF*, n° 6, nov-déc 1994.
BRIX (Michel), « Le Valois nervalien, ou la tentation orientale », *Voyager en France au temps du romantisme*, textes réunis et présentés par Alain Guyot et Chantal Massol, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 2003.
BRIX (Michel) et MIZUNO (Hisashi), « Introduction », *Théophile Gautier : L'Hirondelle & le Corbeau*, écrits sur Gérard de Nerval, Plein Chant, 2007.
CHAMARAT-MALANDAIN (Gabrielle), « Le sujet lyrique dans l'histoire : la composition des *Chimères* de Gérard de Nerval », *Le Moi, l'histoire 1789-1848*, Ellug, Grenoble, 2005.
CHAMARAT-MALANDAIN (Gabrielle), « Les Arabesques de l'ironie nervalienne », *Journée de Nerval du 29 janvier 2005 à Saint-Germain-en-Laye*, Saint-Germain-en-Laye, Hybride, 2005, p. 71-87.
CHAMARAT (Gabrielle), « *Promenades et Souvenirs* : un passé en devenir. Brouillage générique, formel, sémantique dans la prose nervalienne », *RHLF*, oct-déc 2005.
CHAMBERS (Ross), « La Narration dans Sylvie, essai de narratologie situationnelle », *Poétique* 41, 1980.
CHAMBERS (Ross), « Récit d'aliénés, récit aliénés. Nerval et John Perceval », *Poétique* 53, 1983.

D'HULST (Lieven), « Le Voyage allemand de Nerval et Dumas en 1838 », *Études nervaliennes et romantiques III*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1981.
D'HULST (Lieven), « Traduction et écriture chez Nerval : l'épreuve du *Second Faust* », *Quinze études sur Nerval et le romantisme*, Kimé, 2005.
GENINASCA (Jacques), «De la fête à l'anti-fête», *La Parole littéraire*, PUF, 1997, p. 129-145.
JEANNERET (Michel), *Introduction* au *Voyage en Orient de Nerval*, 2 vol., t. I, Garnier-Flammarion ,1980.
MIZUNO (Hisashi), « Nerval, écrivain de la vie moderne, et la peinture flamande et hollandaise », *RHLF*, n° 4, Juillet-août 2002.
MIZUNO (Hisashi), « Gérard de Nerval devant l'Histoire : structure temporelle *et* historicité dans l'écriture de *Lorely. Souvenirs d'Allemagne* », *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 2004, p. 23-36.
MIZUNO (Hisashi), « Corps et âme dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Romantisme*, n° 127, 1er trimestre 2005.
RÉTAT (Laudyce), « Le Conte dans le conte : Le *Voyage en Orient* de Nerval », *Les Genres insérés dans le roman*, Actes du Colloque International du 10 au 12 décembre 1992, C.E.D.I.C., 1994, p. 231-241.
QUEFFÉLEC (Christine), *« Les Nuits d'octobre de G. de Nerval : essai de brièveté »*, *La Forme brève*, actes du colloque franco-pollonais, Lyon, 19-21 septembre 1994, Paris-Fiesole, Honoré Champion-Cadmo, 1996.
SANGSUE (Daniel), « Le récit de voyage humoristique (XVIIe-XIXe siècles) », *RHLF* n° 4, Juillet-août 2001.
SCHOPP (Claude), « Les Excursions de Dumas sur les bords du Rhin (1838), *Études nervaliennes et romantiques III*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1981.
SIMON (Anne), « De *Sylvie* à la *Recherche* : Proust et l'inspiration nervalienne », *Romantisme*, N° 95, Premier Trimestre 1997, p. 39-49.
STEINMETZ (Jean-Luc), « Les poésies dans les *Petits Châteaux de Bohème » (p. 71-85),* « Un disciple de du Bartas : Gérard de Nerval » (p. 87-105), *Signets, essai critque sur la poésie du XVIIIe au XXe siècle*, José Corti, 1995.
THOREL-CAILLETEAU (Sylvie), « Réalisme et fantaisie dans *Les Nuits d'octobre* », *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003.
TRITSMANS (Bruno), «Système et jeu dans "Sylvie"», *Poétique 65*, Fév. 1986, p. 77-89.

ZIEGLER (Jean), « Le Voyage de Gérard de Nerval à Londres en 1849, *Études nervaliennes et romantiques III*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1981, p. 53-57.

V. Ouvrages et articles généraux

i. Ouvrages et articles sur le récit de voyage

AFFERGAN (Francis), *Exotisme et altérité*, PUF, 1987.
ANTOINE (Philippe), *Les Récits de voyage de Chateaubriand*, Honoré Champion, 1997.
ANTOINE (Philippe), *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, Foliothèque, 2006.
BERCHET (Jean-Claude), « Un Voyage vers soi », *Poétique*, n° 53, 1983, p. 91-108.
BERCHET (Jean-Claude), « Introduction » de l'Anthologie du *Voyage en Orient*, Robert Lafont, coll. "Bouquins", 1985, p. 3-20.
BERCHET (Jean-Claude), « Et in Arcadia ego », *romantisme*, N° 51, 1986, pp. 86-104.
BERTY (Valérie), *Littérature et voyage, un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX^e siècle*, l'Harmattan, 2001.
BLEWER (Evelyn), « Petit Gervais, Geoffroy-Saint-Hilaire et les Acariens : une source du « Rhin », *RHLF*, N° 6, juillet-août 1986.
BUTOR (Michel), *Le génie du lieu*, Grasset, 1958.
BUTOR (Michel), « Le voyage et le livre », *Répertoire IV*, Minuit, 1974, p. 9-29.
BUTOR (Michel), « L'écriture nomade », *Butor aux quatre vents*, José Corti, 1997, p. 137-157.
CHAMARAT (Gabrielle), *Un Voyage dans le voyage : L'Orient dans Le Rhin*, Maisonneuve et larose, 2001.
CHUPEAU (Jaques), « Les récits de voyages aux lisières du roman », *RHLF*, N° 3-4 (mai-août 1977), p. 536-553.
COURTINAT (Nicolat), *Philosophie, histoire et imaginaire dans le Voyage en Orient de Lamartine*, Honoré Champion, 2003.
COGEZ (Gérard), *Les Écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Seuil, 2004.
DAUNAIS (Isabelle), L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans le récit d'Orient (XIX^e siècle), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.
DEBRAY GENETTE (Raymonde), « Voyage et description », *Métamorphoses du récit*, Seuil, 1977, p. 536-553.

DOIRON (Normand), *L'Art de voyager, le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy et Paris, Les Presses de l'Université Laval et Klincksieck, 1995.
ELFAKIR (Véronique), *Désir nomade, littérature de voyage*, L'Harmattan, 2005.
GANNIER (Odile), *La Littérature de voyage*, Ellipses, coll. "thèmes & études", 2001.
GUENTNER (Wendelin), « Comment le récit de voyage devient littéraire au XVIII^{e} siècle », *Studies on Voltaire*, 296, Oxford, 1992, p. 53-70.
GUENTNER (Wendelin), *Esquisses littéraires : Rhétorique du spontané et récit de voyage au XIX^{e} siècle*, Nizet, 1997.
GUYOT (Alain) et LE HUENEN (Roland), *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand : l'invention du voyage romantique*, Presses de l'Uninversité Paris-Sorbonne, 2006.
HARDER (Hermann), *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Slatkine, Genève, 1981.
HUET-BRICHARD (Marie-Catherine), « *Le Rhin* et la fantaisie du voyage », *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003.
JUILLIARD (Colette), *Imaginaire et Orient : L'écriture du désir*, l'Harmattan, 1996.
LE HUENEN (Roland), « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », *Études littéraires*, XX-1, Laval-Québec, 1987, p. 45-57.
LE HUENEN (Roland), « Le discours du découvreur », *L'Esprit créateur*, 1990, vol. XXX-n^{o} 3, p. 27-35.
LE HUENEN (Roland), « Du voyage et du littéraire », *Texte 12*, 1993, p. 111-121.
LE HUENEN (Roland), « Inscription du quotidien dans le récit de voyage au XIX^{e} siècle », *Itinéraires du XIX^{e} siècle*, P. Perron, R. Le Huenen et S. Vachon éd., Toronto, Centre d'études romantiques Joseph Sablé, 1996, p. 193-203.
LE HUENEN (Roland), « L'écriture du voyage romantique », *Règles du genres et inventions du génie*, London, Mestengo Press, 1999, p. 119-131.
LESTRINGANT (Frank), *André Thevet, cosmographe des derniers valois*, Droz, Genève, 1991.
LESTRINGANT (Frank), *Le Huguenot et la Sauvage : l'Amérique et la controverse coloniale, en France au temps des guerres de Religion (1555-1589)*, Aux Amateurs de livres, 1990, deuxième édition, Klincksieck, 1999, Droz (Genève), troisième édition, 2004.
LESTRINGANT (Frank), *Jean de Léry ou l'invention du sauvage*, Honoré Champion, 2005.
MAGRI-MOURGUES (Véronique), *Le Voyage à pas comptés : pour une poétique du récit de voyage au XIX^{e} siècle*, Honoré Champion, 2009.

MOURA (Jean-Marc), *Lire l'Exotisme*, Dunod, 1992.
MOURA (Jean-Marc), *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, PUF, 1998.
MOUREAU (François), « La copie Leydet du « Journal de voyage », *Autour du Journal de voyage de Montaigne 1580-1980*, Actes des Journées Montaigne : Mulhouse, *Bâle, octobre 1980*, avec une copie inédite du Journal de voyage, Slatkine, 1982, p. 107-117.
MOUREAU (François), *Le Théâtre des voyages*, PUPS, 2005.
MOUSSA (Sarga), *La Relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Klincksieck, 1995.
MOUSSA (Sarga), « Signatures : ombre et lumière de l'écrivain dans la Correspondance d'Orient de Flaubert », *Littérature*, N° 104, décembre 1996.
OSTER (Daniel), « Un curieux bédouin », *Un Voyageur en Égypte vers 1850, le Nil de Maxime du Camp*, Sand / Conti, 1987.
RIGOLOT (François), « Introduction », *Journal de voyage de Michel de Montaigne*, édition présentée, établie et annotée par François Rigolot, Puf, 1992.
PASQUALI (Adrien), *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyages*, Klincksieck, 1994.
PASQUALI (Adrien), « Récits de voyages et narrativité » suivi de « Esquisse typologique », *Le Narratif hors de soi*, Le Huenen Roland éd., Toronto, Les Éditions Trintexte, 1997, pp. 9-39.
PICHOIS (Claude), *Littérature et progrès. Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, la Baconnière, 1973.
SANDOZ (Marc), « De Brosses amateur d'art », *Charles de Brosses 1777-1977*, Slatkine, Genève, 1981
SANGSUE (Daniel), « Le Récit de voyage humoristique (XVII^e^-XIX^e^ siècles) », *RHLF*, 2001, n°4, p. 1139-1162.
SANGSUE (Daniel), *La Relation parodique*, José Corti, 2007.
SAVY (Nicole), *Victor Hugo, voyageur de l'Europe*, Labor et Archives et Musée de la littérature, Bruxelles, 1997.
SCHOPP (Claude), « Les Excursions de Dumas par Les Bords du Rhin (1838) : restitution chronologique », *Études nervaliennes et romantiques III*, Presses Universitaires de Namur, Namur, 1981, p. 59-71.
SÉVRY (Jean), « De la littérature des voyages et de leur nature, et à propos des premiers pas, des premiers regards et d'un rendez-vous manqué, et autres réflexions », *Les Discours de voyages : Afrique-Antilles, Karthala*, 1998, p.45-70.
THIBAUDET (Albert), « Le genre littéraire du voyage », *Réflexion sur la critique*, Gallimard, 1939, pp. 7-22.

TODOROV (Tzvetan), *Nous et les autres. La Réflexion française sur la diversité humaine*, coll. « Points Essasi », Seuil, 1992.
WEBER (Anne-Gaëlle), *A beau mentir qui vient de loin*, Honoré Champion, 2004.
WOLFZETTEL (Friedrich), *Le Discours du voyageur*, PUF, 1996.

Arts et légendes d'espaces. Figures du voyage et rhétoriques du monde, communications réunies et présentées par Christian Jacob et Frank Lestringant, Presses de l'École Normale Supérieure, 1981.
Autour de Robert Challe, Honoré Champion, 1993.
Challe et/en son temps, Honoré Champion, 2002.
Le Désert et la gloire : les mémoires d'un agent syrien de Napoléon par Fathallah Sâyigh, traduit de l'arabe d'après l'unique manuscrit de l'auteur, présenté et annoté par Joseph Chelhod, Gallimard, 1991.
Écrire le Voyage, textes réunis par Görgy Tverdota, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
D'Encre de Brésil : Jean de Léry, écrivain, textes réunis par Frank Lestringant et Marie-Christine Gomez-Géraud, Paradigme, Orléans, 1999.
L'Errance, de Cervantes aux écrivains voyageurs, Magazine littéraire N° 353, avril 1997.
Homo viator : le voyage de la vie (XV^e - XX^e siècles), textes réunis par Frank Lestringant et Sarga Moussa, Univ. Charles-d, 1997.
Le Journal de voyage et Stendhal, actes du Colloque de Grenoble, textes recueillis par V. Del Litto et E. Kanceff, Slatkine, Genève, 1986.
Miroirs de Textes, Récits de voyage et intertextualité, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, N° 49, 1998.
Les Modèles du récit du voyage, Littérales n° 7, cahier du département de français, Nanterre, Paris X - Nanterre, 1990.
Métamorphoses du récit de voyage, actes du colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985), recueillis par François Moureau, Paris-Genève, Champion-Slatkinie, 1986.
Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient, colloque international de l'Institut d'Hisotire et de Civilisation Françaises de l'Université de Haïfa 1987, Genève, Slatkine, 1991.
L'Œil aux aguets ou l'artiste en voyage, études réunies par François Moureau, Klincksieck, 1995.
Les Récits de voyage, préface par Jean Mesnard, Nizet, 1986.
Robert Challe : sources et héritages, Peeters, Leuven, 2003.

Roman et récit de voyage, textes réunis par Marie-Christine Gomez-Géraud et Philippe Antoine, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.
Le Second voyage ou le déjà-vu, études réunies par François Moureau, Klincksieck, 1996.
Séminaires Robert Challe : Les Illustres Françaises, Université Paul Valéry Montpellier III, 1995.
Vers l'Orient par la Grèce : avec Nerval et d'autres voyageurs (Syra, 3-4 juillet 1988), actes recueillis par Loukia Droulia et Vasso Mentzou, Klincksieck, 1992.
Le Voyage en 1842, bibliographie critique établie par les étudiants d'un séminaire de maîtrise et de D.E.A., dirigé par Jacques Bony, publication de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Paris XII – Val de Marne, 1992.
Le Voyage en Orient de Chateaubriand, Manucius, Houilles, 2006.
Voyages badins, burlesques et parodiques du XVIII^e^ siècle, textes réunis et présentés par Jean-Michel Racult avec la collaboration de Theodore E. D. Braun, Pierre Burger et Erik Leborgne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2005.
Voyager en France au temps du romantisme, textes réunis et présentés par Alain Guyot et Chantal Massol, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 2003.

ii. Ouvrages généraux

AURENCHE (Marie-Larure), *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, Honoré Champion, 2002.
BARTHES (Roland), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Poétique du récit*, Seuil, coll. "Points", 1977.
BAYARD (Pierre), *Le Hors-sujet, Proust et la digression*, Minuit, 1996.
BÉNICHOU (Paul), *L'École du désenchantement*, Gallimard, 1992.
BESSIÈRE (Jean), *Dire le littéraire, point de vue théorique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. "Philosophie et langage", 1990.
BIASI (Pierre-Marc de), « Intertextualité », *Encyclopedia Universalis*, 1989.
BONY (Jacques), *Lire le Romantisme*, DUNOD, 1992.
BOOTH (W.C.), « Distance et point de vue », *Poétique du récit*, Seuil, coll. "Points", 1977.
BOURGEOIS (René), *L'Ironie romantique, Spectale et jeu de M^me^ de Staël à Gérard de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1974.
BRIX (Michel), *Le Romantisme français*, Namur, Peeters, 1999.
CHARLE (Christophe), *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Seuil, coll. "L'univers

historique", 2004.
COHN (Dorrit), *La Transparence intérieure*, trad. de l'anglais par Alain Bony, Seuil, coll. "Poétique", 1981.
DÄLLENBACH (Lucien), *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Seuil, coll. "Poétique", 1977.
DÉMORIS (René), *Le Roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*, Droz, Genève, 2002.
DERUELLE (Aude), *Balzac et la digression*, Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 2004.
ECO (Umberto), *Lector in fabula*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset , coll. "Biblio essais", 1985.
FERENCZI (Thomas), *L'Invention du journalisme en France*, Plon, 1993.
GENETTE (Gérard), *Figures III*, Seuil, coll. "Poétique", 1972.
GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Seuil, coll. "Poétique", 1983.
GENETTE (Gérard), *Fiction et diction*, Seuil, coll. "Poétique", 1991.
GENETTE (Gérard), *Palimpesestes*, Seuil, coll. "Points Essais", 1992.
GIGNOUX (Anne Claire), *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, 2005.
GIRARD (René), *Mensonges romantique et vérité romanesque*, Bernard Grasset, coll. "Pluriel", 1961.
GLOWINSKI (Michal), « Sur le roman à la première personne », *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Seuil, coll. "Points",1992.
GODARD (Anne), Le Dialogue à la Renaissance, Puf, 2001.
GUSDORF (Georges), *Autobiographie, lignes de vie 2*, Odile Jacob, 1991.
KAYSER (Wolfgang), « Qui raconte le roman », *Poétique du récit*, Seuil, coll. "Points", 1977.
LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. "Poétique", 1975.
LEJEUNE (Philippe), *L'autobiographie en France*, 2ème édition, Arman Colin, 1998.
LINTVELT (Jaap), *Essai de typologie narrative et le « point de vue »*, José Corti, 1989.
MARCHAL (France), « Diderot : de l'intertextualité lucide ou ludique à l'autonomie de la pensée », *L'Intertextualité*, études réunies et présentées par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollangier, Annales littéraires de l'Université de Frache-Comté, n° 637, Les Belles Lettres, 1998.
MORIER (Henri), *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 5e édition, PUF, 1998.
PEYTARD (Jean), *Mikhaïl Bakhtine, dialogisme et analyse du discours*, Bertrand-Lacoste, coll. "Référence", 1995.
PIÉGAY-GROS (Nathalie), *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, 1996.
POUILLON (Jean), *Temps et roman*, nouvelle édition augmentée, Gallimard, 1993.

PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte*, Seuil, coll. “Points”, 1970.
RABAU (Sophie), *L’Intertextualité*, GF Flammarion, coll. “Corpus”, 2002.
ROUSSET (Jean), *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, 3e édition, José Corti, 1972.
ROUSSET (Jean), « Une forme littéraire : le roman par lettres », *Forme et signification*, José Corti, 1992.
SABRY (Randa), *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, EHESS, 1992.
SAÏD (Edward), *L’Orientalisme*, trad. de l’américain par Catherine Malamoud, Seuil, 1980.
SAMOYAULT (Tiphaine), *L’Intertextualité, mémoire de la littérature*, Armand Colin, 2005.
SCHAEFFER (Jean-Marie), *Qu’est-ce qu’un genre littéraire*, Seuil, coll. “Poétique”, 1989.
SCHOENTJES (Pierre), *Poétique de l’ironie*, Seuil, coll. “Essais”, 2001.
STAROBINSKI (Jean), *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l’obstacle*, Gallimard, 1971.
STAROBINSKI (Jean), *L’Oeil vivant II : La relation critique*, Gallimard, 2001.
TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. “Points”, 1970.
TODOROV (Tzvetan), *Poétique de la prose*, Seuil, coll. “Points”, 1978.
TODOROV (Tzvetan), « Les catégories du récit littéraire », *L’Analyse structurale du récit*, Communication 8, Seuil, coll. “Points”, 1981.
TODOROV (Tzvetan), *La Notion de littérature et autres essais*, Seuil, coll. “Points”, 1987.
TROUVE (Alain), « Lecture et intertextualié : parcours de la reconnaissance », *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Presses Universitaires de Reims, Reims, 2006.
VELCIC-CANIVEZ (Mirna), « Le Pacte autobiographique et le destinataire », *Poétique* n°110, avril 1997.
VERRIER (Jean), *Tzvetan Todorov*, Bertrand-Lacoste, coll. « Référence », 1995.

L’Autobiographie, VIes Rencontres psychanalytiques d’Aix-en-Provence, 1987.
Crise de prose, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2002.
La Digression, textes réunis par Nathalie Piégay-Gros, Université Paris VII, 1994.
L’Héritage de Bakhtine, édition préparée par Catherine Depretto, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

Intertextualité, Etudes réunies et présentées par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollangier, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n° 637, Les Belles Lettres, 1998.
Le Journal intime et ses formes littéraires, Actes du Colloque de septembre 1975, textes réunis par U. Del Litto, Droz, 1978.
Le Voyage en Orient, anthologie par Jean-Claude Berchet, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1985.
Dictionnaire culturel de la Mythologie gréco-romaine, sous la direction de René Martin, Nathan, 2003.
Dictionnaire de la Mythologie par Michel Grant et John Hazel, trad. de l'anglais par Etienne Leyris, Marabout, coll. "Marabout Service",1975.

Index

Noms de personnes et personnages

Abélard, 224

Abou-Khaled, le cheikh, 172, 306, 314

Achille, 310

Adam, 308, 320

Addison, 59

Adèle, 115

Adonaï, 313

Adoniram, 159, 200, 269, 291, 294, 295, 302, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 362, 364

Adrienne, 124, 138, 220, 304, 345

Agrévan, 295, 310

Ainsworth, 241

Ali, 161, 268

Allah, 268, 310

Angélique, 18, 118, 124, 125, 191, 192, 196, 198, 199, 205, 207, 208, 210, 211, 212, 214, 216, 217, 218, 221, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 254, 285, 286, 289, 291, 298, 305, 311, 338, 339, 343, 344, 345, 359, 365, 371, 375

Angélique de Longueval, 18, 118, 124, 125, 191, 192, 196, 198, 199, 205, 207, 208, 210, 211, 214, 216, 217, 218, 221, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 245, 254, 285, 286, 291, 298, 305, 311, 338, 339, 343, 365

Angélique, de Longueval, 196, 211, 214, 226, 343

Apostolo, 302

Apulée, 14, 124, 266, 267, 299, 307, 341

Arnoule, Auguste, 344

Astley, Thomas, 50

Aucler, Quintus, 125

Aurélia, 6, 10, 11, 12, 16, 66, 123, 124, 139, 141, 142, 143, 153, 155, 156, 175, 217, 220, 221, 236, 249, 252, 258, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 307, 311, 315, 323, 327, 341, 346, 348, 359, 360, 361, 362, 368, 373, 374, 379, 381, 382, 383, 384

Aurélie, 139, 264, 300

Balzac, Honoré de, 53, 57, 193, 247, 287, 288, 390

Barbey d'Aurevilly, 356

Barbier, Auguste, 240

Barrès, Maurice, 62

Basse-Maison, 289

Baudelaire, Charles, 355, 357

Bauldour, 117, 269, 327

Bayle, Pierre, 34

Becker, 115

Belleforêt, Francois de, 87

Bellin, 203

Bergerac, Cyrano de, 56

Beringhen, Jacques de, 216

Bernard, Auguste, 80, 196, 285

Bernier, François, 42, 45

Bertrand, Aloysius, 357, 358

Beschir, l'émir, 112

Boccace, 57, 363

Boghos-Effendi, 159

Böttiger, Carl Auguste, 138

Bouhier, 58

Bourget, Paul, 62, 69

Bouvier, Nicolas, 73

Brisacier, 123, 153, 273, 310

Brosses, Chalres, le Président de, 48, 51, 59, 386

Broussins, les aînés, 39

Bucquoy, 18, 124, 125, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 221, 222,

223, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 286, 289, 291, 298, 302, 313, 339, 343, 344, 365, 366, 371, 375
Bucquoy, l'abbé de, 18, 124, 125, 190, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 286, 291, 298, 302, 313, 339, 344, 365
Buloz, François, 158
Bürger, 15, 182, 266, 332
Bürger, Gottfried August, 15, 182, 266, 332
Bussy-Rabutin, 56
Byron, 253, 332
Cagliostro, 125, 153, 224
Callot, 182
Camus, 56
Cardan, Jérôme, 142
Cartier, Jacques, 32, 75
Casanova, 167, 168, 322, 341, 370
Castellan, 297
Castiglione, 363
Catherine II, 317
Caylus, 102
Cazotte, Jacques, 15, 125
Cazotte, Jaques, 15, 125
Célestin de Goussencourt, le père, 343
Cervantes, 56, 388
Chabannes, Rochon de, 243
Challe, Robert, 43, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 77, 79, 85, 114, 152, 230, 388, 389
Champfleury, 53
Champlain, Samuel de, 47
Chandler, 107
Chapelle et Bachaumont, 36, 38, 39, 40, 41, 77, 192
Chappuzeau, 42
Chardin, Jean, 40, 42, 43, 107
Charpentier, 16, 43, 138, 157
Charpentier, l'accadémicien, 16, 43, 138, 157
Charpentier, l'éditeur, 16, 43, 138, 157
Charton, Édouard, 104, 389
Chateaubriand, François-René de, 55, 62, 64, 74, 75, 96, 97, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 119, 120, 139, 148, 150, 152, 163, 167, 173, 174, 251, 296, 356, 385, 386, 389
Cicéron, 56, 81, 363
Cleément IX, le pape, 46
Clément IX, le pape, 46
Clovis, 224
Coccaïe, Merlin, 167, 200
Cochin, 51
Colbert, 37
Colet, Louise, 355, 359
Colon, Jenny, 7, 123
Cook, le capitaine, 68, 167, 168, 279, 322, 340, 341
Corneille, Pierre, 56
Coster, Laurent, 7, 186
Courbet, Gustave, 249
D'Assoucy, 180
Dafné, 368
Dante, 124, 185, 235, 238, 239, 240, 241, 244, 266, 267, 269, 341, 370
Defoe, 84
Delloye, 115
Délphine, 138, 345
Deseine, François, 45, 51, 59
Dickens, Charles, 246, 371
Diderot, Denis, 17, 34, 57, 127, 193, 195, 200, 235, 239, 240, 241, 244, 254, 364, 365, 369, 390
Didier, Eugène, 8
Dolci, Carlo, 246
Dr Blanche, Esprit, 7
Dr Labrunie, 6
Drouet, Juliette, 116
Du Bellay, 252

Du Camp, Maxime, 40, 107, 165, 382
Duclos, 52, 58
Duhamel, George, 73
Dumas, Alexandre, 6, 7, 79, 80, 102, 122, 123, 136, 137, 145, 167, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 183, 186, 261, 273, 287, 327, 329, 330, 346, 362, 383, 384, 387
Dumersan, 170
Dunoyer, 228
Dupaty, 51
Dupont de Nemours, 224
Dutacq, Armand, 288
Ebel, 117
Élénore d'Este, 255
Énée, 27
Eschérazy, le cheik druse, 296
Esstissac, de, 36
Eurydice, 294, 295, 308
Ève, 308
Fabio, 139, 336
Faust, 13, 14, 176, 177, 186, 239, 254, 263, 266, 298, 299, 305, 315, 324, 384
Fénelon, 45, 356, 358
Fichte, 239
Flaubert, Gustave, 24, 40, 62, 82, 97, 104, 107, 173, 355, 356, 359, 387
Fouquet, Nicolas, 38
Fromentin, 62, 83, 356
Froumont, 102
Furetière, 56
Gargallo, 162
Gautier, Théophile, 6, 62, 63, 97, 100, 104, 165, 257, 266, 329, 331, 333, 362, 383
Gemeaux, 58
Geoffroi, 110
Georges, ami de Nerval, 31, 51, 61, 157, 381, 390
Gide, André, 72, 73
Giono, Jean, 73
Girardin, Émile de, 9, 287, 288
Giraud et Dagneau, 8, 136
Goethe, 8, 13, 15, 171, 175, 178, 184, 185, 186, 239, 266, 324, 340
Goncourt, Edmond de, 69
Goussencourt, 285, 343
Gracq, Julien, 71, 73
Graimberg, Charles de, 117
Grignan, Mme de, 81
Guérin, Maurice de, 358
Guimet, Émile, 99
Guise, 86
Gutenberg, 186
Guttinguer, Ulric, 254
Hakem, 153, 158, 159, 163, 217, 291, 292, 294, 295, 296, 306, 309, 310, 311, 312, 325, 339, 340, 375
Halévy, Fromental, 325
Hegel, 355
Heine, Henri, 158, 167, 340, 382
Henri II, 33, 153, 311
Henri III, 33
Henri IV, 220, 223
Herbelot, d', 339
Hercule, 273
Herder, 8, 178, 179, 184, 185, 186, 237
Héret, Mathurin, 33, 87
Hérodote, 23, 28
Hoffmann, 118, 167, 181, 187, 326, 340
Holbein, Hans, le Jeune, 182
Homère, 23, 27, 107, 109, 200, 238, 340
Hondt, Abraham de, 54
Horace, 56, 253, 334, 359
Houssaye, Arsène, 7, 124, 329, 330, 331, 357, 359, 362, 367

Hugo, Victor, 16, 62, 83, 99, 103, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 150, 152, 164, 170, 178, 181, 183, 185, 269, 356, 387
Humboldt, Alexandre de, 61
Huret, Jules, 71
Huss, Jean, 172
Ibrahim-Pacha, 161
Isis, 138, 159, 272, 294, 307, 308, 380
Janin, Jules, 79, 80, 124, 125, 145, 175, 177
Jean Paul, 266, 373
Jean-Jacques, 34, 57, 124, 142, 143, 150, 151, 192, 203, 205, 219, 224, 226, 238, 255, 345, 356, 365, 382, 391
Jeynab, 294, 366
Julie, la petite fille de l'empereur d'Auguste, 255
Julietta, 326
Jupiter, 327
Karr, Alphonse, 178, 264, 358, 380
Klopstock, 15
Kotzebue, 179
Kroll, Franz, 179
L'abbé de Bucquoy, 18, 124, 125, 190, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 233, 286, 291, 298, 302, 313, 339, 344, 365
La Corbinière, 216, 217, 228, 285, 289, 305
La Fontaine, Jean de, 38, 56, 124, 203, 227
La Harpe, 50, 105, 244
La Porte, Ambroise de, 87
La Richarderie, Boucher de, 37
La Rochefoucauld, 86, 241, 248
Labat, 59
Lady Montague, 277
Lalande, Jérôme de, 51
Lamartine, Alphonse, 62, 64, 97, 99, 101, 103, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 140, 150, 152, 162, 163, 167, 173, 174, 340, 370, 385
Lane, Edward William, 158
Langlès, L., 43
Laurence, Marie-Antoinette, 250
Le Bris, Michel, 72
le Danois, Ogier, 29
Le Pileur, 202, 212, 221, 289, 343
Le Tasse, 108, 255, 363
Leclercq, Théodore, 325, 326, 342
Lecou, Victor, 8, 125
Leiris, Michel, 72, 73
Lemaître, frédérick, 325
Lemaître, Frédérick, 325
Léonora, 304
Lepays, 167
Leroux, Gaston, 71
Léry, Jean de, 33, 34, 36, 43, 56, 86, 87, 88, 89, 386, 388
Lescarbot, Marc, 47
Leydet, Guillaume-Vivien, 35
Lipse, Juste, 81
Liszt, Franz, 7, 179, 237, 373
Locke, John, 34
Longueval, 196, 210, 211, 214, 216, 217, 226, 227, 231, 233, 343, 345
Longueville, 217
Longuveval, Angélique de, 18, 118, 124, 125, 191, 192, 196, 198, 199, 205, 207, 208, 210, 211, 214, 216, 217, 218, 221, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 245, 254, 285, 286, 291, 298, 305, 311, 338, 339, 343, 365
Loti, Pierre, 62, 69, 356
Louis XIII, 180
Louis XIV, 37, 44, 47, 48, 190, 205, 210, 231
Louis-Napoléon, 208, 212

Lovenjoul, Spoelberch de, 123
Loyola, Ignace, 47
Lucas, Paul, 44, 45, 53, 54, 105
Lucien, de Samostate, 14, 28, 167, 200, 242, 249, 340, 363, 390
Machuel, 54
Mandeville, Jean de, 29
Maquet, Auguste, 15, 344
Marcelli, 336
Marguerite de Navarre, 57
Marguerite de Valois, 203
Maria-Hilf, 324
Marie Stuart, 252
Marivaux, 57
Marmontel, 356, 358
Marsan, 123, 342
Maussant, Guy de, 62, 69, 381
Médicis, 223
Méhémet-Ali, 161
Mesmer, 224
Meyerbeer, 329, 330
Michaud, 199, 215, 218, 344
Michaud, biographe, 199, 215, 218, 344
Mille, Pierre, 71
Misson, 45, 51, 59, 82
Misson, Maximilien, 45, 51, 59, 82
Mme Cortois de Quincy, 59
Mme de Staël, 63, 100, 340, 356, 389
Mme Sainte-Colombe, 7
Mohamed, 268
Moïse, 307, 308
Molière, 56, 266
Monaigne, Michel de, 34, 35, 36, 56, 60, 75, 77, 86, 119, 142, 387
Montagu, 172
Moore, Thomas, 253
Motteley, 212
Mozart, 238, 241, 307
Musset, Alfred, 116, 238, 241, 254, 356
Napoléon, le Ier, 114, 208, 212, 388
Néron, 273, 310
Niquet, Paul, 243, 353
Nodier, Charles, 62, 64, 114, 137, 190, 193, 200, 201, 204, 296, 297, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 313, 331, 340, 342, 359, 381
Nointel, 102
Nouvelle, 259
Octavie, 6, 16, 123, 138, 141, 144, 148, 153, 162, 307, 368
Orphée, 294, 295, 307, 308
Ovide, 56, 254, 255, 299, 334
Pandora, 7, 16, 141, 153, 220, 251, 263, 272, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 342, 348, 359, 360, 366, 368, 379, 381
Parck, Mougo, 107
Pascal, Blaise, 111, 241, 248
Pasquier, Etienne, 81
Patin, Guy, 56
Pausanias, 109
Pécopin, 116, 117, 269, 327
Personnes, 6
Pétrarque, 81, 334
Pétrone, 200
Pierre le Grand, 186
Pindare, 109
Planchet, le père, 115
Platon, 363
Pleyel, Marie, 7, 324
Pline, 23, 299
Plutarque, 109, 370
Poe, Edgar, 241
Polia, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 306
Polo, Marco, 29, 30, 40, 41

Pontchartrain, de, 216
Prométhée, 178, 179, 187, 237, 315, 325, 327
Provost-Raymond, 259, 260
Pückler-Muskau, 180
Pythagore, 307
Querlon, Meunier de, 36
Quincey, Cortois de, 58
Quinet, Edgar, 116
Rabbe, Alphonse, 358
Rabelais, François, 32, 56, 167, 200, 242, 249
Racine, Jean, 56
Raisin, 42
Raymond, Pierre, 53, 54, 55, 79, 379
Rembrandt, 9, 171, 176, 179, 181, 182, 185, 186
Rembrandt,, 9, 171, 176, 179, 181, 182, 185, 186
Renduel, Eugène, 6
Renneville, Constantin de, 125, 192, 343, 344
Retz, la cardinal, 142
Retz, le cardinal, 142
Riancey, 196, 206, 208, 212, 213, 221, 286
Richard, 52, 58, 117, 325
Rimbaud, Arthur, 6
Ronsard, 252, 328, 331, 334
Rosenkranz, 117
Rosier, Camille, 165
Rosset, François de, 56
Rousseau, 34, 57, 124, 142, 143, 150, 151, 192, 203, 205, 219, 224, 226, 234, 238, 254, 255, 345, 356, 365, 382, 391
Rousseau, Jean-Jacques, 143, 151, 356, 391
Royer, Alphonse, 178
Rubens, Peter-Paul, 6, 171, 185, 186, 187, 189, 243
Rusticello, 29, 40
Sacy, Silvestre de, 163, 173, 310, 340
Saint Augustin, 142
Saint Sylvestre, 159
Sainte-Beuve, 288, 334, 356, 382
Saint-Georges, 157
Saint-Martin, 8, 224
Saint-Médard, 224
Saléma, 164, 168, 294, 296, 309
Salluste, 58
San Nicolo, 296
Sand, George, 62, 75, 179, 180, 186, 254, 387
Sandoz, Marc, 58
Sandras, Courtilz de, 56
Sarastro, 308
Sartorius, 158
Sartre, Jean-Paul, 148
Savary, 94
Scarron, Paul, 56, 325
Scheltema, 179
Schikaneder, Emanuel, 307
Schiller, 15, 175, 187
Schreiber, Aloïs, 117
Scott, Walter, 98, 214, 251, 254
Scribe, 253
Sealsfield, Charles, alias Kark Postl, 15
Segalen, Victor, 73
Seignelay, 54
Sénèque, 81, 363
Sétalmulc, 294, 295, 310, 311
Sévigné, Mme de, 81
Sévry, Jean, 32
Simane, Mme de, 82
Simond, Louis, 68
Sophie, 326, 391
Sorel, Charles, 56
Spifame, Raoul, 125, 136, 152, 311
Spikher, Sperme, 326
Spon, Jacob, 45, 51
Staël, Mme de, 63, 100, 340, 356, 389
Stanhope, lady, 115
Stendhal, 16, 57, 62, 64, 68, 103, 148, 383, 388, 389

Stephanopoli, 297
Sterne, 17, 67, 167, 168, 193, 194, 200, 201, 239, 241, 322, 340, 341, 353, 359, 370
Sue, Eugène, 288
Swendenborg, 124, 266, 267
Swift, 84, 200, 201
Sylvain, 192, 203, 205, 217, 277, 338, 349, 362, 365
Sylvie, 5, 16, 55, 124, 138, 141, 143, 148, 153, 158, 205, 220, 224, 244, 251, 254, 265, 300, 304, 338, 345, 346, 353, 359, 383, 384
Tacite, 117
Taine, Hippolyte, 24
Tamina, 308
Tamino, 308
Tavernier, Jean Baptiste, 26, 40, 42, 43, 107
Terrasson, l'abbé, 307
Thevenot, Jean, 45
Thevet, André, 33, 34, 40, 43, 86, 87, 88, 89, 386
Tournefort, Joseph Pitton, 45, 105
Tournier, Michel, 73
Triptolème, 307
Tronchet, Etienne de, 81
Tubal-Kaïn, 314
Uhland, 253, 332
Ulysse, 27, 200
Urbain, Jean-Didier, 68
Varin, 170
Vatel, 198
Vénus, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 304
Vignet, Claude, 311
Villegagnon, 33, 86, 88
Villon, François, 180
Virgile, 23, 27, 59, 108, 109, 117, 238, 239, 240, 266
Vitruve, 299
Vivetières, Marsollier des, 325
Voiture, Vincent, 81
Volney, 94, 95, 100, 105, 112, 113, 163, 167, 172, 174, 306, 370
Voltaire, 57, 386
Wahby la Bohêmienne, 326
Wahby, la Bohêmienne, 326
Watteau, 298
Xau, Fernad, 71
Xavier, François, 47
Yousouf, 295, 310, 311
Zénophon, 363